欧亚历史文化文库

"十二五"国家重点图书出版规划项目



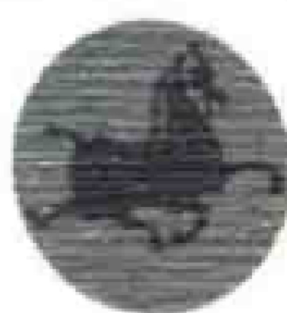




# 敦煌壁画艺术论

总策划 张余胜

下册



丛书主编 余太山

李映洲 主编

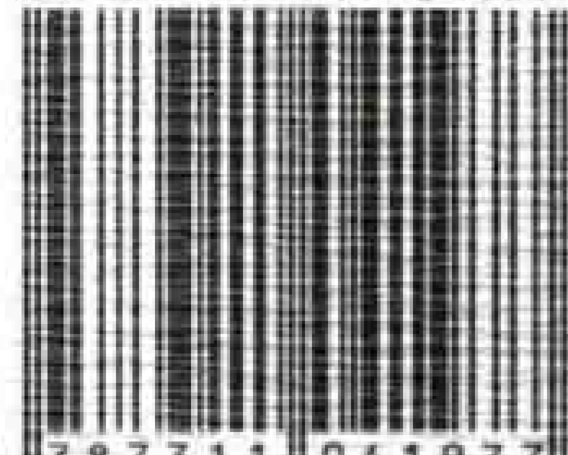
兰州大学出版社



欧亚历史文化文库



项目执行／施援平　责任编辑／施援平
封面题字／冯天亮　装帧设计／张友乾



ISBN 978-7-311-04197-7

定价：148.00元（上、下册）




国家社会科学基金项目、全国艺术科学“十五”规划课题（01BF48）



欧亚历史文化文库

总策划 张余胜

兰州大学出版社



# 敦煌壁画艺术论

## 下册

丛书主编 余太山

李映洲 主编

图书在版编目(CIP)数据

敦煌壁画艺术论 / 李映洲主编. —兰州:兰州大学出版社,2013.8
(欧亚历史文化文库/余太山主编)
ISBN 978-7-311-04197-7

Ⅰ.①敦… Ⅱ.①李… Ⅲ.①敦煌壁画—研究 Ⅳ.①K879.414

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2013)第 169128 号

总 策 划 张余胜

书　　名 敦煌壁画艺术论(下册)
丛书主编 余太山
作　　者 李映洲 主编
出版发行 兰州大学出版社 (地址:兰州市天水南路 222 号 730000)
电　　话 0931 -8912613(总编办公室) 0931 -8617156(营销中心)
0931 -8914298(读者服务部)
网　　址 http://www.onbook.com.cn
电子信箱 press@lzu.edu.cn
印　　刷 兰州人民印刷厂
开　　本 700 mm×1000 mm 1/16
总 印 张 35(插页 1)
总 字 数 486 千
版　　次 2013 年 7 月第 1 版
印　　次 2013 年 7 月第 1 次印刷
书　　号 ISBN 978-7-311-04197-7
定　　价 148.00 元(上、下册)

# 目 录(下册)

分论编

# 分论编

周大正 汪永萍 王晓蓉
张建荣 王晓琳 李映洲 编著

# 8 敦煌壁画之菩萨

神灵是最高的美，我们愈是把人想象得与最高存在（神灵）相仿和近似，那么人类的美的概念也就愈完善。

——温克尔曼

敦煌艺术中的菩萨塑像可谓琳琅满目，如果再算上壁画上的菩萨像以及与此相联系的中国民间难以计数的菩萨塑、菩萨画，从古至今，菩萨可以排成一个长长的浩大队列。这些用泥、石、木、颜料造成的形象群体，相对人的触觉感官，是一个冰冷的世界；但在中国人的心里，他（她）们却展示着一个充满温暖与热情的世界。他们永远活着，静静地、充满爱意地诉说着中国人的心里话，生动地表露着他们同中国人在心灵上的交流和融合。

佛陀（释迦牟尼成道后被信徒膜拜的偶像）从降生到悟道、到布道、到涅槃，终于离开人间到西方极乐世界去了。他是彼岸世界的最高的神，他离人间太遥远了。人们对他的感情的主调是敬畏。

菩萨则不然，他是同人的尘世生活打成一片的神。固然中国佛教曾经衍化出禅宗这一宗派，或讲究参悟验证，或主张心中自有佛性，自己就是佛，似乎禅宗的"佛"同人是最亲密、最无距离感的了。但是，欢迎这一套的多是中国文人和士大夫阶层，一般老百姓最欢迎的，还是那些外于自己又亲近自己，不是求诸己心，而是在心外确有形体的菩萨。敦煌石窟佛教尊像中，菩萨的容貌姿态是最优美、最丰富、最动人的。菩萨像展示了东方女性美的魅力，她的塑像被世人称为东方维纳斯，她的画像被世人称为东方圣母。

敦煌石窟中，几乎窟窟都有说法图、经变画。这些说法图和经变画

中都绘有各式各样菩萨,有的洞窟中四壁都绘有菩萨,还有许多单幅的菩萨画像。敦煌石窟中有上千幅的说法图和经变画,仅经变画中的菩萨像,就数以万计,是世界上保存菩萨画像最多的佛教石窟。[1]

## 8.1 佛教菩萨的由来与分类

### 8.1.1 菩萨的由来

菩萨是梵文音译"菩提萨埵"(梵文 Bodhisattva)的简称,其"菩提"汉译是"觉悟","萨埵"汉译是"众生"或"有情"(一切有感情的动物),全译应是:"觉有情"、"道众生"、"觉悟的众生"之意。菩萨是指那种"上求菩提(觉悟),下化有情(众生)"的人。根据这个词意,中国古代翻译的佛经中,还把菩萨译为开士、大士、圣士、法臣等,例如把观音菩萨称为观音大士,把普贤菩萨称为普贤圣士。赵朴初把菩萨通俗地解释为:"凡是抱着广大的志愿,要将自己和一切众生一齐从苦恼中救度出来,而得到究竟安乐(自度度他),要将自己和一切众生一起从愚痴中解脱出来,而得到彻底的觉悟(自觉觉他)——这种人便叫做菩萨。"[2]可见菩萨具有非同寻常的品质。其一,他既是觉悟者,又是有情者,是理性与情性相统一的人。本来,神是觉悟者,众生是受人世情感缠绕而难以自拔的人,这是一个很清楚的界线,按此界线划分,菩萨应是"无情"的。但菩萨以求得的"菩提",去化解众生的有情,自己无情焉能做到?可以说,菩萨是有情的。其二,他既是神,又是人。作为神,他的位置仅次于佛陀。他最终还是要成佛的,但由于他发誓要救世人于苦难,只要人间还有苦难他便永不成佛,所以只要他还是菩萨,他就只能是兼具神性与人性的"这种人"(赵朴初语)。因此,他是一个活生生的矛盾体,而不是一个一切皆完满了的、离开了实际世界的佛。因此,他既要自度,又要度他;既要自觉,又要觉他。他一定是很注重本身

[1]谢生保、马玉华:《敦煌菩萨概述》,载《敦煌壁画白描精粹—敦煌菩萨》,甘肃人民美术出版社1996年版。

[2]赵朴初:《佛教常识答问》,北京出版社2009年版。

的自度和自觉的，他是一个实践者，他是在不断地救度众生于苦恼的实践中求得自我救度，在不断地解脱众生于愚痴的实践中求得自我解脱的。其三，由于上述原因，菩萨始终是在佛陀与众生之间充当中介的人，始终是在佛世与尘世之间搭起互通信息的桥梁的人。他在佛世的活动不多见，主要是站在佛陀身边作胁侍（便于反映民情、聆听教诲），而于尘世却无所不在，有千只眼观察尘世诸情，有千只手帮助众生解除困难。

佛教经典所赋予菩萨的这种最根本的性质，本身就似一种隐含着理性逻辑的艺术创造。一旦人们出于信仰和膜拜的需要将菩萨塑（绘）出形象时，这种创造就更具有艺术品位了。

在佛教初创的小乘时期，仅把释迦牟尼累世修行的前身和尚未成佛的悉达多王子称为菩萨。大乘佛教创立后，根据“人人具有佛性，人人皆可成佛”的理论，把凡是立下宏愿“上求佛道、下化众生”者都称之为菩萨。后来这个名称更加扩大化、世俗化，人们把那些精通佛法、德高望众的寺院高僧和在家居士也称作菩萨。

### 8.1.2 菩萨的分类

菩萨的分类有很多种。

#### 8.1.2.1 胁侍菩萨和供养菩萨

按照佛教的修行层次，菩萨分为胁侍菩萨和供养菩萨。

胁侍菩萨是修行层次最高的菩萨，其修行觉悟仅次于佛陀或等同于佛陀。在没有成佛前，常在佛陀的身边，协助佛陀弘扬佛法、教化众生。按照佛教的理论，大千世界十方三世之中有无数佛，一方佛土，有一佛教化众生，而每一佛都有两位或几位胁侍菩萨。因此，佛国世界里的胁侍菩萨有多少，谁也说不清，谁也无法计算。在石窟壁画中经常画的是八大菩萨，即释迦佛的左右胁侍——文殊菩萨、普贤菩萨，阿弥陀佛的左右胁侍——观音菩萨、势至菩萨，药师佛的左右胁侍——日光菩萨、月光菩萨，还有弥勒菩萨和地藏菩萨。这些都是佛经上有名的菩萨，还有一些不知名的菩萨画在佛的身旁，也称为胁侍菩萨。胁侍菩萨画像和佛陀画像一样，有一定的法相和手印。如观音菩萨手持净瓶和

杨柳枝，天冠有一化佛。势至菩萨手持莲花，天冠中有宝瓶。文殊菩萨手持经匧或宝剑，身乘青色雄狮。普贤菩萨手持如意或经卷，身乘六牙白象。地藏菩萨手持如意宝珠和锡杖，身披袈裟，头戴毗卢冠，为僧人像。

供养菩萨是修行层次低于胁侍菩萨，为佛陀和弘扬佛法作供养的菩萨。佛教里把供养分为3种：一是利供养，即香花、香火、灯明、饮食、资财的供养；二是敬供养，即礼敬、朝拜、赞美、歌颂的供养；三是行供养，即敬奉三宝，受持戒律，修行善法的供养，又称为财供养、法供养和观行供养。供养菩萨实际上是为佛陀和宣扬佛法服务的菩萨，常画在佛座下面或胁侍菩萨、佛弟子的两边，姿势有站、有坐、有蹲、有跪，形象众多。如奏乐菩萨、歌舞菩萨、献花菩萨、敬香菩萨、燃灯菩萨、跪拜菩萨、持经菩萨、赴会菩萨、听法菩萨、思维菩萨、禅定菩萨等，都可以说是供养菩萨（如彩图8－1）。供养菩萨不像胁侍菩萨有一定的法相和手印规定，画家们可以任意创造，所以供养菩萨的形态比胁侍菩萨多，数量也比胁侍菩萨多。[1]

8.1.2.2　显宗菩萨和密宗菩萨

按佛教的宗派，菩萨又分为显宗菩萨和密宗菩萨。

显宗菩萨是指依照显宗教义和仪轨所画的菩萨。此类菩萨亦称正菩萨，与常人相同，一首二臂，法相庄严，面容慈悲、姿态优美。如八大胁侍菩萨和各种姿态的供养菩萨。敦煌石窟中显宗菩萨画像数量最多。

密宗菩萨是指依照佛教密宗教义和仪轨所画的菩萨。此类菩萨与常人相异，多首、多臂、多目。[2] 如八臂观音、十一面观音、千手千眼观音、千手千钵文殊、如意轮观音等。在密宗菩萨中，又分为汉传密宗菩萨和藏传密宗菩萨。敦煌石窟中到初唐时才有密宗菩萨，数量很少。元代时才有藏传密宗菩萨，只有第465窟一个洞窟中绘有藏传密宗菩

---

〔1〕谢生保、马玉华：《敦煌菩萨概述》，载《敦煌壁画白描精粹·敦煌菩萨》，甘肃人民出版社1996年版。

〔2〕魏迎春：《敦煌菩萨漫谈》，民族出版社2004年版。

萨。汉传密宗菩萨的法相同显宗菩萨相似，只是多首、多臂、多目，面容慈悲，姿态优美；而藏传密宗菩萨与汉传菩萨形象差异很大，不仅多臂、多首、多目，有的菩萨面目狰狞，阴森可怕。

8.1.2.3 观音菩萨

在各种菩萨像中，观音菩萨的种类最多，大体上可以分为3类：

第一类是遵照佛教显宗仪轨所绘的一面二臂、或坐或立、法相庄严的显宗观音。

第二类是遵照佛教密宗仪轨所绘的多首、多臂（如图8－2）[1]、千手千眼、手持各种法器的密宗观音。

第三类是不遵守佛教仪轨，由画家根据人们的意愿希求，自创风格，任意描绘、任意题名的观音。如水月观音（见图8－3）[2]、白衣观音、宝相观音、施财观音、数珠观音、滴水观音、送子观音、鱼篮观音、杨枝观音等。这类观音形象众多，民间有二十五观音、三十三观音之说。



**图8－2　八臂十一面观音**

**榆林35窟（五代）**



[1]谢生保：《敦煌壁画白描精粹·敦煌菩萨》，甘肃人民美术出版社1996年版。

[2]谢生保：《敦煌壁画白描精粹·敦煌菩萨》，甘肃人民美术出版社1996年版。

上述3类观音，在敦煌石窟壁画中都有画像，前两类数量多，后一类数量少。[1]



**图8－3　水月观音　榆林2窟（西夏）**

〔1〕李其琼：《中国石窟·敦煌莫高窟》（二），文物出版社1984年版。

## 8.2 佛教菩萨的性别探讨

菩萨是男还是女？这是一个很值得探讨的问题。把菩萨当成一个“觉有情”的人看，进而当成一个充当佛世与人世中介角色的人看，他应当是无性别的。可是，纵观菩萨像的发展历程，我们会发现，在不同的时期，菩萨所展现的性别特征是不同的。由于观音菩萨是一位最受中国民间僧俗大众敬仰的菩萨，人们对观音菩萨的敬仰甚至超过了对佛陀的敬仰。在佛教各种画像和造像中，观音菩萨的种类繁多，变化也极大。清楚了观音菩萨的衍变过程，也就明白了所有菩萨的衍变。下面以观音菩萨的衍变为例，来探讨菩萨的性别演变过程。

现在人们看到的观音菩萨是一位美貌动人、面善心慈的东方圣母，可人们并不知道，观音菩萨原来是畜不是人。观音菩萨由畜变人，由大丈夫变成一位东方美妇，有一个漫长的衍变过程。根据徐静波先生《观世音菩萨考述》[1]一文和其他一些学者的考证：早在佛教尚未产生的公元前7世纪时，印度婆罗门教的古经典《梨俱吠陀》中，已经有了观世音。不过，那时的观音并非丈夫身，也非女儿身，而是一对可爱的孪生小马驹。它作为婆罗门教中的善神，象征着慈悲和善，神力宏大。它能使盲者双目复明，恶疾缠身者康复，肢躯残缺者健全，不育女性生子，公牛产乳，枯木开花。观世音在当时受到古印度臣民的普遍信仰和崇敬，在整个社会中产生过巨大深远的影响。

公元前5世纪时，释迦牟尼创立了佛教。佛教主张解放奴隶，姓无贵贱，众生平等，比婆罗门教完善进步。佛教逐渐影响了婆罗门教教徒，并使婆罗门教教徒转信佛教。转信佛教的婆罗门教教徒一时难以改变他们所有的信仰，便把原是婆罗门教中的观世音带到了佛教之中，成了佛教中的一位善神。

公元前3世纪时，佛教大乘教产生，佛教徒为了安抚众生之心，便

[1]徐静波：《观世音菩萨考述》，春风文艺出版社1983年版。

将原婆罗门教中的善神观世音正式吸收过来，成为佛教中的一位慈善菩萨，叫做“马头观世音”。那时的马头观世音菩萨的形象还是一匹可爱的骏马。到了公元前后，佛教徒可能考虑到其他菩萨都是人身，而观世音是畜身，太不相配，便将“马头观音”改为人身，于是观音菩萨就由畜身变成了人身。

敦煌莫高窟第161窟中，画有马头观音像。不过这身马头观世音已是面善心慈的人身菩萨，只是戴着一顶高大的马头头盔式宝冠。佛教密宗中有马头观音画像，是密宗胎藏界六观音之一。这可能是观音由马变人过程中的遗迹。

佛教徒为使人们相信观音菩萨是人不是畜，又给观音菩萨编造了一份令人信服的“履历”，使观音菩萨完全佛化。众多佛经中便有了这样的说法：观音菩萨原是古印度转轮王无净念的大王子。《悲华经》中说：“有转轮圣王，名无净念。王有千子，第一王子名不旬，即观世音菩萨；第二王子名尼摩，即大势至菩萨；第三王子名王象，即文殊菩萨；第八王子名泥图，即普贤菩萨。第一王子不旬发下宏愿，要解除世间众生的一切苦难。后来转轮王无净念成佛，即阿弥陀佛。不旬王子经数十年的修行，也成佛，号称：正法明佛。为了实现他的宏愿，解除世间苦难，使众生获得安乐，现菩萨身，协助佛陀，弘扬佛法。于是，观世音菩萨就成了父王——阿弥陀佛的左胁侍，而其弟大势至菩萨成了父王的右胁侍。”

据佛学专家们的考证，佛教传入中国，约在西汉末（公元1世纪）。佛教在中国兴盛的魏晋南北朝时期，观世音菩萨是随着佛教的传播来到中国的。传入中国时的观世音菩萨已是净土三经《无量寿佛经》、《观无量寿佛经》、《阿弥陀佛经》中西方净土教主阿弥陀佛的左胁侍。《华严经》中说：善财童子拜访观世音，在普陀洛迦山，“见岩谷林中，金刚石上，有勇猛丈夫观自在，与诸大菩萨围绕说法”。此时的观世音是王子出身的阿弥陀佛的“侍从官”和“勇猛丈夫观自在”，还不是女儿身的观世音菩萨。因此，早期的观世音菩萨塑像和画像是男身丈夫形。在印度国立博物馆佛教艺术展厅里，竖立着一座作于公元2世纪、出土

于马朱拉的1.77米高的菩萨立像，无头、臂，上身裸，下身着轻薄紧身裤，同裸体无异。此像肩宽，胸、腰有力度，站姿挺拔，男性生殖器轮廓显明，是男性无疑。

公元3世纪出土于赫利·巴洛儿，现藏白沙瓦博物馆的弥勒菩萨立像，上身裸，下着裤，面部结构是男性，但乳房似呈女性，腰纤细，臀和腿丰满，已有我们后来所谓的"男相女身"的特征，但他有很明显的胡须，是男性亦当无疑。

可以说，印度佛教艺术中把菩萨塑为男性的倾向是很明显的。在受希腊艺术影响极深的犍陀罗艺术中，把菩萨塑成男性，也是肯定的，但它已经有了使菩萨具有女身的趋向，这是菩萨作为人和神的"共同体"，具有悲天悯人的慈善胸怀这些内在性质的艺术表现。

佛教传入中国二三百年后，佛教艺术兴起。敦煌莫高窟早期塑造的菩萨像，多是男像，如北魏(386—534)的交脚弥勒、思维菩萨即是。这些菩萨的脸皆宽有余长不足，鼻梁隆起，眼球从眼泡下鼓出，鼻翼肥阔，下颌短而圆，嘴巴很大，几乎超出鼻翼的一半，上唇唇豁又深又宽，下唇又宽又厚，毫无纤秀感，是典型的男子面相。[1]

随着佛教在中国的深入广泛的传播，尤其是《法华经》在中国的广泛传播，观世音菩萨的声望在中国日益提高，得到了下层广大人民的信仰。人们根据自己的愿望造出了众多的观音菩萨。观音菩萨亦从西方三圣中的胁侍菩萨分离出来，成了一位最受人们信奉的佛教善神。经过几个世纪的佛教汉化衍变，观音菩萨逐渐异化，中国的僧俗大众不仅把这种外国善神变成了中国善神，而且把这位勇猛丈夫变成了美貌女性。[2]

为了使信奉大众相信观音菩萨确实是一位美貌动人、面善心慈、救苦救难的女菩萨，中国的佛教信徒又给观世音"编造"了许多动人的故事，其中《香山传》流行最广。故事大意是说：观世音菩萨原是古代妙

---

〔1〕敦煌文物研究所：《敦煌壁画》，文物出版社1962年版。

〔2〕谢生保、马玉华：《敦煌菩萨概述》，载《敦煌壁画白描精粹·敦煌菩萨》，甘肃人民美术出版社1996年版。

庄王（即楚庄王）的第三女儿，名叫妙善。三公主妙善聪慧美丽，从小笃信佛教。年岁稍大，父王为其配嫁，妙善执意不从，要削发为尼。妙庄王一怒之下，把妙善逐出宫门。妙善决意皈依佛门，于是到宫外的山坳丛林——清秀庵修行。妙庄王发现女儿抗旨出家，怒火冲天，率兵马将妙善捉拿，当即在京城斩首示众，并使她的灵魂堕入地狱中。玉皇大帝闻讯后，命阎罗王将妙善灵魂救起，把妙善复活于香山紫竹林中。从此，妙善普度众生，行善天下，化现成为观世音菩萨。后来妙庄王得了重病，久治不愈。医师告知：须要亲生骨肉的手眼方可医治。在此情况下，妙庄王的大女儿妙圆、二女儿妙英都不愿献出手眼。妙善得知此事后，不念父王旧恶，挖下自己的双眼，砍下自己的双手，制成药丸，救活了父王。妙庄王得知这一切后，愧疚万分，为了纪念自己的爱女，请工匠塑一尊"全手全眼"观世音像。结果，工匠错将"全手全眼"误听为"千手千眼"，于是塑出一尊千手千眼观世音（妙善）的像。

根据现存佛教艺术史料和专家们的研究，东晋以前，我国的菩萨画像和塑像，几乎都是男性，一位"伟丈夫"。东晋以后，始有女性菩萨塑像和画像出现。《胡应麟笔丛》中说："女像观音造像始于南北朝。"隋唐之时，已出现大量的女性观音菩萨。唐代高僧道宣说："造像梵相（画像）宋齐间（相当于北魏）皆厚唇、鼻隆、目长、颐丰，挺然丈夫之像。自唐以来，笔工皆端严，柔弱似妓女之貌。故今人夸菩萨如宫娃也。"[1]宋代之时，观音菩萨已经完全女性化。元、明、清三代，观音菩萨更加世俗化。我们现在看到的观音菩萨像，已经是一位按照中国人的审美观念、模仿中国女性容貌身材、穿戴中国衣冠服饰，面善心慈、美貌动人、庄重亲切的东方圣母。[2]

其他菩萨的画像和塑像，也随观音菩萨走过了一个由男性变为女性的过程。这个衍变过程经历了非男非女、男身女相、女身男相、完全女性化4个阶段。这一衍变过程在敦煌石窟中留下了明显的轨迹。

---

〔1〕《释氏要览》。

〔2〕谢生保、马玉华：《敦煌菩萨概述》，载《敦煌壁画白描精粹·敦煌菩萨》，甘肃人民美术出版社1996年版。

## 8.3　敦煌壁画菩萨画像的艺术特点

敦煌壁画，从十六国时期起，经北凉、北魏、西魏、北周、隋、唐、五代、宋、西夏而至元，经历了10个朝代。它的内容和艺术特点，随着时代的不同而发展变化，每一个时代都具有十分明显的艺术特点。菩萨画像和整体壁画一样，也各具有不同的时代特点。

### 8.3.1　形态各异的早期菩萨画像

北朝是敦煌石窟艺术初创和发展阶段，壁画艺术多受印度、西域佛教艺术的影响，此时的菩萨画像也受到了印度、西域菩萨画像的影响。北凉在敦煌建窟很少，只有两三个洞窟[1]，北魏、西魏、北周建窟较多，但这4个朝代的菩萨画像又各具特点。

北凉和北魏的菩萨画像较为相似，头戴花蔓或宝冠，曲发垂肩，面相椭圆，直鼻大眼，耳轮长垂，体态修长，上身半裸，胸饰璎珞，肩披大巾，腰系长裙，形似印度、东南亚贵族，虽然衣饰华丽，却多现男相。[2]

西魏的菩萨画像有两种风格，一种是西域式（如彩图8－4）[3]：头戴宝冠，脸为蛋形，长眉细眼，棱鼻薄唇，身材修长，上身半裸，腰系长裙，斜披罗巾，形似西域少数民族，是男是女，很难判定（如彩图8－5）。[4] 另一种是中原式：头束发髻，戴中国式花冠，脸形清瘦，眉目疏朗，面带笑容，神情潇洒，身材高大，身穿汉式方领深衣长袍，腰束络带，脚蹬高头履，褒衣博带，体不露衣，一副魏晋南北朝清谈士大夫的气派（如图8－6）。[5]

北周的菩萨画像具有西域龟兹石窟艺术的风格特点，头有圆光，戴印度式五珠冠，面相丰圆，体态短壮，上体半裸，肩披长巾，腰系重裙。

---

〔1〕段文杰：《十六国、北朝时期的敦煌石窟艺术》，载《敦煌研究文集》，甘肃人民出版社1982年版。

〔2〕樊锦诗：《莫高窟壁画艺术·北凉》，甘肃人民出版社1986年版。

〔3〕谢生保：《敦煌壁画白描精粹·敦煌菩萨》，甘肃人民美术出版社1996年版。

〔4〕关友惠：《莫高窟壁画艺术·西魏》，甘肃人民出版社1986年版。

〔5〕谢生保：《敦煌壁画白描精粹·敦煌菩萨》，甘肃人民美术出版社1996年版。



图 8－4　胁侍菩萨　282 窟（西魏）



图 8－6　持花菩萨　288 窟（西魏）

面部因晕染变色，出现了白眉、白鼻、白眼、白齿、白下巴的五白特点，其体态既有印度菩萨的特点，又有西域菩萨的特点，其健壮的身材像男性，而圆大突出的乳房却像女性。[1]

### 8.3.2　端庄优雅的中期菩萨画像

#### 8.3.2.1　隋代菩萨画像。

隋统一了全中国，结束了南北割据的战乱局面，是北方佛教与南方佛教、西域佛教与中原佛教相融的时期。敦煌石窟壁画艺术也处于一

〔1〕关友惠：《北周时代的艺术》，载《甘肃画报》1983 年第 6 期。

个融合、变革、创新的时期。隋代的菩萨画像分前、后期两种风格特点：隋代前期的菩萨画像继承北周的风格特点，其造型头大身短，面相丰圆，肩宽腹圆，体态健美，与隋代的彩塑造型风格一致。[1] 不过，此时的菩萨画像，身材健壮像男性，面相秀美、弯眉细眼却像女性，可以说是男身女相的菩萨（如彩图 8-7）。[2]

隋代后期的菩萨画像，克服了头大、腿短、腰粗等比例失调的毛病。面相有方圆形，也有长条形。其最大的变化是身材变得修长，姿态由双足并立、身体直挺，过渡到一腿微曲，把重心放在另一腿上，腰胯自然倾斜，出现了女性曲线姿态。虽然有的菩萨唇边有八字小胡，但整个身姿已变成了女性。此时的菩萨画像可以说是女身男相的菩萨（如图 8-8）[3]。



**图 8-8　胁侍菩萨**

**278 窟（隋代）**

8.3.2.2　唐代菩萨画像

唐代是中国封建社会政治、经济、文化最发达的时期，也是佛教在中国最昌盛的时期。作为经济、文化的外在标志和作为佛教昌盛标志的寺院石窟艺术也达到了鼎盛时期。此时的敦煌石窟壁

[1]贺世哲：《隋代敦煌艺术》，载《甘肃画报》1984 年第 1 期。

[2]李其琼：《莫高窟壁画艺术 · 隋代》，甘肃人民出版社 1986 年版。

[3]谢生保：《敦煌壁画白描精粹 · 敦煌菩萨》，甘肃人民美术出版社 1996 年版。

画艺术得到了空前的大发展。

随着佛教思想与中国儒家、道家思想的互相濡染，佛教具有中国特色时，敦煌艺术形式也渐渐起了相应变化。反映在菩萨像上便是男女一体化、男相女身菩萨塑的出现。敦煌艺术在处理菩萨像时，本来就有男相女身的根蒂，中国儒、道思想的濡染大大加强了这一趋向。儒教中庸伦理思想主张不偏不倚、无过不及、中和常行，激情与刺激要不得，个性的伸展要不得，反映在艺术上则主张一种敦厚淳美的风格。道家崇尚自然，以为“立天之道曰阴与阳，立地之道曰柔与刚”[1]，主张“知雄守雌”[2]，讲自然无为，教人“绝仁弃义”，有点追求个性自由的意思，因而在艺术上常有一种融于自然、游弋无穷，无己、无待、无功的空灵绝尘的自由气派。儒家教人入世，佛家教人出世，道家既不讲入世亦不讲出世，而讲效法自然，尽其天性，自由自在地打发生活和生命。隋唐时期的菩萨像不论在哪个阶段，都极其微妙地反映了这几种思想既相互冲突又相互融合的文化内涵。[3]

隋唐，尤其是唐的菩萨像，非常鲜明的特征就是男相女身。所谓女身，是指这些画像表现了女性身体从脖至腿的窈窕与丰腴，腰肢有纤细感，臀围圆润，腿部富有韵律。但是，恰恰在塑造她们的胸脯时，却一概淡化了她们的女性特征。女性身体外形的最敏感、最具有性别特征的部分是她们丰满而高耸的乳房。敦煌菩萨的女身虽然淡化了这一突出的特征，但女身仍然不失为女身，这是一种奇特的文化现象，或者说，这样淡化了最突出的性征的“女身”，是中国文化的一个特殊的符号。[4]

段文杰先生在《略论莫高窟第249窟壁画内容和艺术》一文指出：“印度、阿富汗的菩萨，男女性别特征非常鲜明，女性：丰乳、细腰、大

---

〔1〕《易·说卦》。

〔2〕《老子》：“知其雄，守其雌，为天下期。”

〔3〕段文杰：《道教题材是如何进入佛教石窟的——莫高窟249窟窟顶壁画内容探讨》，载《1983年全国敦煌学术讨论会文集·石窟·艺术编(上)》，甘肃人民出版社1985年版。

〔4〕谢生保、马玉华：《敦煌菩萨概述》，载《敦煌壁画白描精粹·敦煌菩萨》，甘肃人民美术出版社，1996年版。

臀;男性:宽臂、壮腰、蝌蚪胡子。"[1]在印度佛教艺术中,不仅对菩萨的雕塑如段文中所概括的那样,对佛降生时其母的身体的塑造,对近乎裸体的药叉女的塑造,女性胸脯都是以极其夸张的手法加以处理的。但反观中国的菩萨塑像,对女胸是极其忌讳的。这同中国儒教的戒规有关。菩萨像(及其他一切佛像)原只是用于教徒膜拜的偶像,但在演化过程中经艺术家的经心塑造,使他们变成了欣赏的对象。中国儒教出于伦理的考虑,对"君子"(士大夫及有大德的人)有着异常严格的要求和诸多反自然的戒律。他们应该是非常有德行的人,是以夫子的"温、良、恭、俭、让"为楷模的人。"宽裕温柔"、"发强刚毅"、"齐庄中正"、"文理密察"是他们追求的理想人格的基本品质;"淡而不厌,简而文,温而理。知远之近,知风之自,知微之显",是他们自认别于小人的"有诸内而形诸外"的儒雅风度。如此这般,便可产生"见而民莫不敬,言而民莫不信,行而民莫不说(悦)。是以声名洋溢乎中国,施及蛮貊"[2]的效应。面对这样终生修炼,把人的一切自然本能的、活泼朴素的欲望都尽将去掉或尽将压抑的谦谦君子,向他们展示菩萨丰满而高耸的乳房,是万万要不得的。儒教对艺术的要求是以政治为第一标准的,"孔子为政,先正礼乐",赞美"乐而不淫、哀而不伤"的艺术,都体现出一种中庸的要求,反对"过而失其正",反对"过而害于和",所以,敦煌菩萨女身的特殊处理方法,实为儒教中庸思想影响所致。

同儒家相比,道家思想显得更少保守。敦煌菩萨像,从图像分析学看,更接近于对中国人道家文化心理的映射:菩萨的男女共体形状正好是道家阴阳交合、刚柔相济、知雄守雌的主张的表征。人体本来就是人世间一切美的事物中最美的,画出人体的自然性状,应是崇尚自然的道家理义的合理要求。但是,道家的崇尚自然,不在于惟妙惟肖地模仿自然,而是要融于自然,乃至凌驾于自然之上,求得精神上彻底摆脱尘世物相的拘禁。"得意忘言、得鱼忘筌、得兔忘蹄",既是精神解放的宣

[1]段文杰:《略论莫高窟第249窟壁画内容和艺术》,载《敦煌研究》1983年第3期。
[2]朱熹:《中庸章句》。

言,也是必然的艺术主张。[1]

唐代300年间的敦煌壁画艺术,随着河西历史的变化,其风格特点也有所不同。敦煌石窟艺术研究者们把初唐至吐蕃统治者占领河西、敦煌前划为前期,把吐蕃统治者占领敦煌后至唐代灭亡划为后期。

唐代前期是李唐王朝社会昌盛繁荣的上升期,这时期的敦煌石窟壁画艺术也呈现一派生气勃勃的景象。[2] 大型经变画法华经变、维摩诘经变、西方净土变、东方净土变、弥勒经变、华严经变已经出现,并成为壁画表现的主要内容,这些大型经变画中都有许多胁侍菩萨和大量的供养菩萨。[3] 此时的菩萨像已经人体比例适度,姿态优美,面相有方额广颐形,头束高髻,上戴花冠,素面如玉,长眉入鬓,多是丰肤莹润的风貌。菩萨的姿态也有多种,有的是肢体修长、亭亭玉立(如彩图8-9);有的是身姿扭曲一波三折犹如"S"形(如彩图8-10)。在开元、天宝年间,还出现了丰肤腻体、曲眉丰颊的杨贵妃形。菩萨身上衣冠首饰,华贵富丽,珠光宝气(如彩图8-11)。唐代的菩萨已经进一步女性化。尽管嘴唇上有的还画着蝌蚪式小胡子,这胡子好似脸上的装饰品,但整个动态神情,已非"勇猛丈夫"像,而是大家闺秀和皇亲贵妇像。其代表作品是初唐第57窟南壁说法图中的观音菩萨和初唐第220窟中的大势至菩萨。

第57窟的观世音菩萨,头戴化佛宝冠,脸为蛋形,细眉长眼,鼻直唇小,身着锦绣僧只支短围,裸露前胸,腰系丽裙,身饰项链、璎珞、臂钏、手镯,裙挂流苏、环佩,全身上下,珠光宝气,辉煌耀眼,赤足踩大莲花,腰身略呈"S"形,头部微斜,腰胯稍出,神态略显沉思,体态婀娜,表情传神。若不是画在佛陀身边,真是一幅唐代美人的肖像(见图8-12)。[4]

第220窟的大势至菩萨,头有圆光,束高发髻,戴宝瓶冠,面相丰

---

[1]谢生保、马玉华:《敦煌菩萨概述》,载《敦煌壁画白描精粹·敦煌菩萨》,甘肃人民美术出版社1996年版。

[2]万庚育:《莫高窟的盛唐艺术》,载《甘肃画报》1984年第3期。

[3]史苇湘:《莫高窟的初唐艺术》,载《甘肃画报》1984年第2期。

[4]谢生保:《敦煌壁画白描精粹·敦煌菩萨》,甘肃人民美术出版社1996年版。

圆,弯眉细眼,棱鼻厚唇,唇边画有蝌蚪式胡子,前胸丰露,身着棋格联珠锦绣僧只衣,肩披薄纱长巾,腰系透体长裙,头饰金钗、珍珠步摇,耳垂玛瑙,身饰璎珞、臂钏、手镯,挂流苏、玉佩。浑身上下,珠光宝气,遍身罗绮,巾带随风。一手平举,停于胸前,作法界印。双足立于大莲花上,双目下视,神态庄严。这位菩萨唇边虽有小胡子,但显女性温雅的特征,谁都不会把她当作一位男菩萨去看待。其造型比例匀称,线描雄浑有力,色彩富丽厚重,充分显示了盛唐艺术精美艳丽的风格特点(如图 8－13)。[1]

唐代后期,自河西敦煌地区被吐蕃统治者占领之后,敦煌石窟艺术开始趋向衰落,已失去初唐、盛唐时生机蓬勃、繁荣辉煌的景象。壁画中的菩萨画像已无唐代前期那样潇洒动人,衣饰由鲜艳富丽、装饰豪华变得沉静简朴、淡彩素雅[2];姿态也摈弃了一波三折的扭捏体态,出现了双腿直立,腰部微扭,自然和谐的姿态(如彩图 8－14)。其代表作品如第 199 窟西壁佛龛外南侧的大势至菩萨(见图 8－15)。[3] 此菩萨画像体态大于真人,头有圆光,戴宝瓶冠,面相丰圆,石绿色双眉,蝌蚪形胡髭,神态慈祥,面露笑容;一手托花盆,一手举胸前,双足踩大莲花,腰部微扭向前伸,体姿端庄,举止优雅;身着天衣、腰系长裙,肩挠巾带,露着前胸,但装饰物较少。整个菩萨画像线描流畅、赋彩淡雅,是中唐吐蕃时期出现的一种新特点。

### 8.3.3 阴柔秀美的晚期女相菩萨画像

五代、宋代时期,敦煌石窟艺术已开始衰落,菩萨画像承袭唐代晚期的余绪,姿态神情已无唐代时的潇洒生动、娇艳动人,显得比较沉静庄严。在衣冠服饰上,已无唐代时的鲜艳富丽、珠光宝气,妆饰比较清淡素雅。[4] 不过,此时期的菩萨画像具有两大特点:

一是菩萨画像已经完全女性化,所有的菩萨几乎都是女相,嘴唇边

[1]谢生保:《敦煌壁画白描精粹 · 敦煌菩萨》,甘肃人民美术出版社 1996 年版。

[2]李其琼:《莫高窟壁画艺术 · 中唐》,甘肃人民出版社 1986 年版。

[3]谢生保:《敦煌壁画白描精粹 · 敦煌菩萨》,甘肃人民美术出版社 1996 年版。

[4]段文杰:《晚期的莫高窟艺术》,载《敦煌研究》1985 年第 3 期。

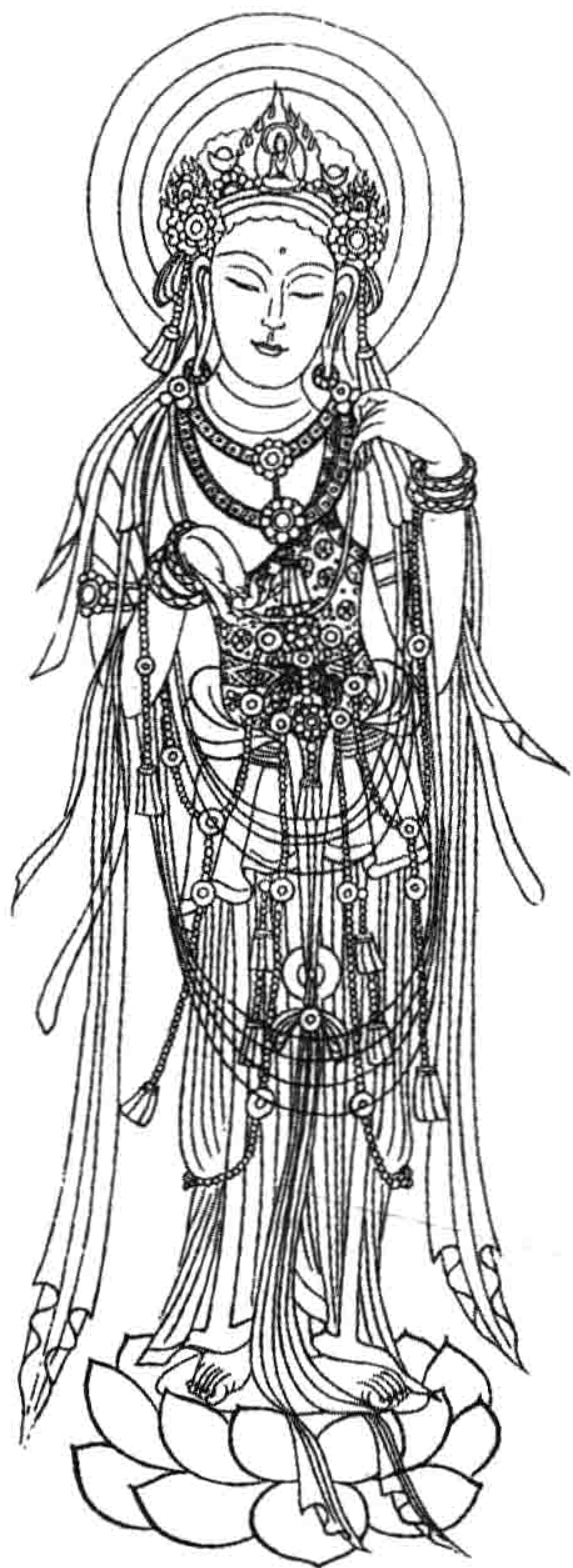


图 8－12 观音菩萨
57 窟（初唐）

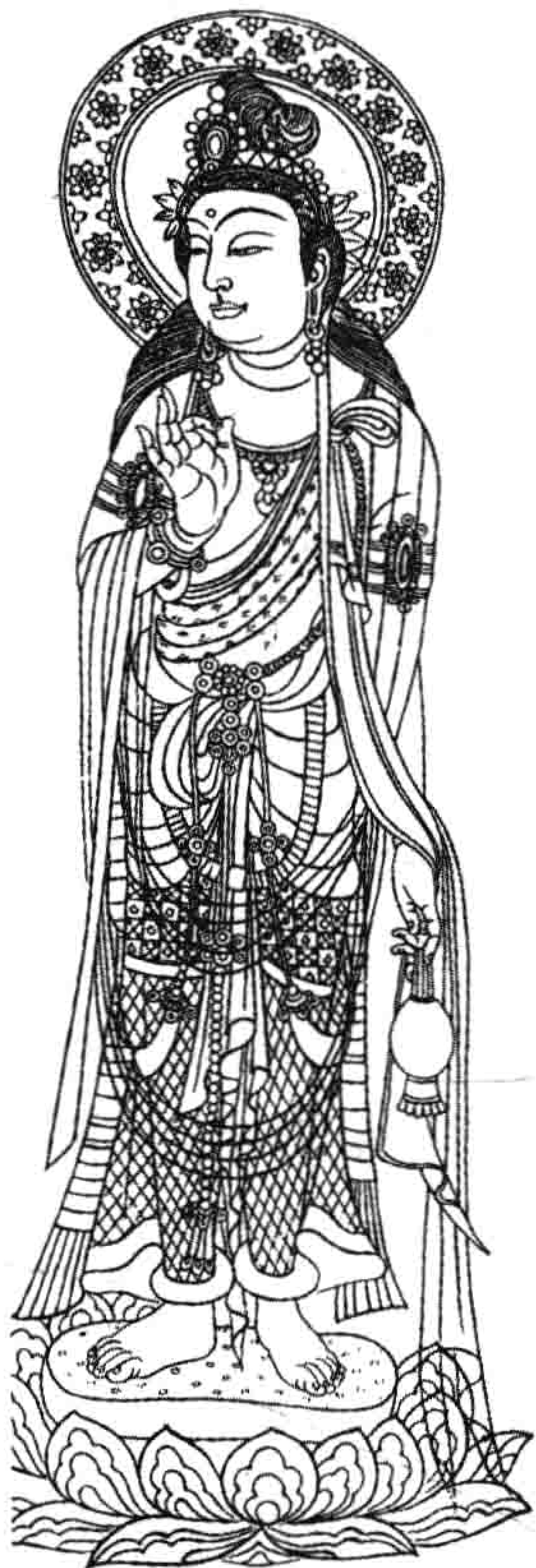


图 8－13 势至菩萨
220 窟（初唐）



图 8－15 势至菩萨
199 窟（中唐）

长八字胡或蝌蚪形胡髭的女身男相菩萨已经不多见了。

二是隋唐时的菩萨都画在说法图和经变画中，独立的画像较少。五代以后，敦煌壁画中出现了大量由画家自由创作、独立的菩萨画像，如持花菩萨（见彩图 8－16）、柳枝观音、施钱观音、捻珠观音、水月观音、白衣观音等。

宋代时期菩萨画像代表作品如画在第 431 窟前室西壁门上的两身水月观音。南侧保存完好，且比北侧观音姿态优美。观音头戴化佛宝冠，腰系长裙，冠带绕双肩下垂两边，一腿平放，一腿翘起，两内脚心相

合，左肘搭在左膝上，右手下扶莲座，背靠象征着普陀洛迦山宝池边的金刚石宝座，全身笼罩在一轮透明的圆形月光之中。圆光前有几株修竹，金刚石宝座下的绿水池中，有含苞欲放的莲花和莲蓬，境界幽雅清静。观音双目凝视前方，显出悠然自若的神情，恰如唐代大诗人白居易所写"净渌水上，虚白光中，一睹其相，万缘皆空"[1]的诗情画意。

西夏、元代是党项族和蒙古族两个少数民族占领统治敦煌时期，长达300年。由于这两个少数民族统治者都信奉佛教，所以没有中断敦煌石窟艺术，但是以汉民族信奉的大乘显宗佛教壁画艺术已经衰败，而佛教密宗壁画艺术在此时期得到了发展，并且达到了最高水平。[2] 密宗菩萨中绘制最多、形象最丰富的是千手千眼观音(如图8－17)。据敦煌研究院调查统计，仅莫高窟492个洞窟中，历代绘制的千手千眼观音就有40幅。最早的为盛唐，最晚的为元代。其中，盛唐绘制不多，不很流行；而晚唐至宋代绘制较多，较为流行。西夏至元代密宗佛教艺术兴盛，千手千眼观音绘制最多，形象也达到了最完美的阶段。其代表作品如榆林窟第3窟西夏千手千眼观音和莫高窟第3窟元代千手千眼观音。

榆林第3窟是西夏晚期开凿的一个大型洞窟。从建筑形式、洞窟内容、壁画题材、布局到画风，都具有藏传密宗艺术的特色和西夏民族特点，同时又显示出唐、宋汉族文化艺术传统的巨大影响。[3] 千手千眼观音绘在该窟东壁南侧，画面纵高3.7米，横宽2.2米，面积为8.14平方米，是榆林石窟最大的千手千眼画像。画面内容布局是：中央画巨大的五十一面千手千眼观音菩萨正面主像，观音脚踩水池中的莲花，头顶有宝盖，天空雨宝花，宝盖下面有一位化佛，两侧各有一身圆月中的菩萨。下方水池两侧是观音的部众天神、吉祥天女(图8－18)[4]、婆娑仙人、火头金刚、毗那夜伽神。

---

[1]白居易：《画水月菩萨赞》。

[2]刘玉权：《莫高窟的壁画艺术(西夏)》，宁夏画报1984年第1期。

[3]段文杰：《榆林窟的壁画艺术》，载《中国石窟 · 安西榆林窟》，文物出版社1997年版。

[4]谢生保：《敦煌壁画白描精粹 · 敦煌菩萨》，甘肃人民美术出版社1996年版。



图 8－18　吉祥天　榆林 3 窟（西夏）

这幅千手千眼观音有两大突出特点：

一是观音的面最多。观音画 51 面在敦煌壁画中很少见，仅此一例。50 面作宝塔重叠，上下分为 10 层，由下而上，中间一面较大，两边较小。头面由大变小，数量每层多少不等。第 1 层 3 面，第 2—6 层是 7 面，第 7—8 层是 5 面，第 9 层是 2 面，第 10 层 1 面。在第 10 层最大面上画一座 7 层宝塔与 51 面重叠，好似一座完整的尖形宝塔，高树在观音头上，使人看起来并没有怪异的感觉。

二是观音的手臂多。一般的千手千眼观音最多画 10 只大手臂，其他手臂均为小手组成的扇面背屏代替。而此观音像画 90 只大手大臂，这在敦煌壁画中也是很少见的。90 只大手分左右两侧，对称地画在观音身后椭圆形的红色背光中。其中 40 只手所持的法器、宝物是依照佛经仪轨所画的，如日精手、月精手、宝轮手、宝剑手、甘露手、拂尘手等；其他 50 手，各持一器，各示一业，表现了人间生活的内容。

莫高窟第 3 窟是敦煌石窟中唯一以观音菩萨为主题的洞窟，俗名观音洞。南北二壁的千手千眼观音经变构图为横长方形，纵高 2 米，横

长 2.4 米，面积为 4.8 平方米。其构图、布局、人物完全一样。相比之下，北壁比南壁艺术水平略高。图中观音为 11 面，正面有 3 眼，面相丰圆。头戴宝冠，斜披长衣，腰系长裙，璎珞环钏饰身，神态端庄，立于大莲花上。身内两侧伸出 40 只大手臂，各持法器、宝物。其中一双大手臂，高举化佛于头顶；其他小手，手各一眼，分为 4—5 层，组成巨大的圆轮形法光，配做观音的背光。观音背光两侧是面相相对的吉祥天女和婆薮仙人，上方两侧角是两身飞天，下方两侧角是对称的火头金刚和毗那夜伽神。[1]

这两幅千手千眼观音虽无榆林窟第 3 窟的规模宏伟和丰富内容，但在人物造型和绘画技艺上却是敦煌壁画菩萨画像中前无古人、后无来者的精品杰作。观音造型姿态优雅，意境完美。其 11 面：在正面耳廓后面，各有 1 面，头顶发髻上排列 5 小面，中间较大的是恶面，恶面上面是一佛面，与 1 双大手臂高举的化佛配合在一起，好似 1 座尖形小塔，均衡相称，11 面均为 3 眼。其 20 双手臂用细铁线描绘，仔细观看，臂臂都出自观音身上，排列得巧妙自然。其余小手，每手 1 眼，巧妙地组合成圆形法光，看上去既像莲瓣编成的大花环，又像发出万道光芒的一轮红日。观音好似站在花环和红日之中，设计精巧，构图完美。

总之，我们可以从敦煌石窟壁画中找到菩萨的衍变轨迹。佛教传入中国时，菩萨是一位“勇猛丈夫”，在近千年的历史长河中，中国人民把这位外来“洋神”改变成了一位中国“善神”，又逐步从“非男非女”、“女相男身”、“男相女身”，最后变成了一位外表上具有中国女性外貌风姿，内心上具有中国文化内涵气质，面善心慈、大慈大悲、救苦救难的东方圣母。可以说，菩萨女性化，是中国人民在宗教美术史上的一大创造！

[1]谢生保、马玉华：《敦煌菩萨概述》，载《敦煌壁画白描精粹 · 敦煌菩萨》，甘肃人民美术出版社 1996 年版。

# 9 敦煌壁画之飞天

美是自由的象征。

——高尔泰

中国古代的石窟，无论是河南洛阳龙门石窟，还是甘肃天水的麦积山石窟，甚至追溯到山西云冈和甘肃敦煌的石窟，都是由建筑、雕塑、装饰浑然一体组成的。就佛教的装饰而言，无论是从天顶壁画到地面装饰的大局，还是同一装饰区域内不同装饰主题的切换等细节，都在总体的控制之中，不同的题材大多有各自的表达形式，不同的时代又有不同的艺术特色，尤其在视觉形式的效果上，并非彼此孤立，而是经过设计者的精心安排，各得其所，相得益彰。装饰主题中与佛教教义宣传有密切关联的题材，主要有佛像、佛经故事题材、经变故事以及佛教史迹。那些在佛教中具有象征意义的飞天、天龙、金翅鸟、狮、莲花等图案内容随处可见，而其中最具代表性、最引人注目的形象也许应该首推飞天。[1] 提到飞天，人们就会想到不朽的敦煌莫高窟艺术，优美的敦煌飞天。敦煌莫高窟492个洞窟中，几乎窟窟画有飞天，总计4500余身。其数量之多，可以说是全世界和中国佛教石窟寺庙中，保存最多的。

## 9.1 飞天的由来

"飞天"一词最早出处见于杨炫之《洛阳伽蓝记》，该书成于东魏武定五年(547)。其卷2有一段记载："石桥南道，有景兴尼寺，亦阉官等

〔1〕谢生保：《敦煌飞天概述》，载《敦煌壁画白描精粹·敦煌飞天》，甘肃人民美术出版社1995年版。

所共立也。有金像辇，去地三尺，施宝盖，四面垂金铃七宝珠，飞天伎乐，望之云表。”由此可知，此名称古已有之，而且与今所见之石窟壁画中飞天图形同步。

飞天，可以解释为“飞翔的天人”。“天”这个字，在佛教中概念复杂，有特殊意义。它是“提婆”（梵文 Deva）、“索洛”（梵文 Sua）的汉译，可释为天界、天道、天趣等。它不仅指天国、天堂，还寓意一种最高的、最优越的境界，或者最理想的生存环境，具有宇宙的层次概念。佛教认为：有“天人”和“天众”之分，只有修习十善，修习根本四禅的人，才能升入天部。还有一个概念：“天”是神的尊称和异名，佛教中把化生到净土天界的神庆人物称为“天”，如“大梵天”、“功德天”、“善才天”、“吉祥天”、“欢喜天”、“三十三天”等。唐藏中云：“外国呼神亦为天。”佛教中把空中飞行的天神称为飞天，飞天多画在佛教石窟壁画中。汉译佛经用“飞天”这两个字，是很贴切的，它是专指供养天人和礼佛、奉献、飞舞着的天人。

飞天在中国五彩缤纷的佛国世界里属天龙八部之一，是佛的侍从，专司娱乐和歌舞的神。所谓天龙八部，是为佛护法的 8 类鬼神，又称神龙八部，“天”代表“天众”，“龙”则代表“龙众”。这 8 部鬼神走进了华夏文化，成为大家耳熟能详、妇孺皆知的人物，如“天”列第一，共有 20 层，每层“天”皆有称谓，有帝释天、四天王、摩利支天等。简要地说，天龙八部即：一天、二龙、三夜叉、四乾闼婆、五阿修罗、六迦楼罗、七紧那罗、八摩睺罗迦。飞天是佛教中乾闼婆和紧那罗的化身。乾闼婆，是一种以香为食的神，为乐神。紧那罗，是歌神。据唐《慧琳音义》，紧那罗“有微妙音响，能作歌舞”，男相者马头人身，女相者相貌极美，善舞。他们原是古印度神话中的娱乐神和歌舞神，是一对夫妻，形影不离，融洽和谐，同在极乐国里弹琴歌唱，娱乐于佛，后被佛教吸收为天龙八部众神之一。乾闼婆的任务是在佛国里散发香气，为佛献花、供宝，栖身于花丛，飞翔于天宫。紧那罗的任务是在佛国里奏乐、歌舞，但不能飞翔于云霄。后来，乾闼婆和紧那罗相混合，男女不分、职能不分，合为一体，变为飞天。她们在天国里不食酒肉，专采百花香露，衣裙飘逸、彩带

飞舞、凌空飞动，出现在鼓乐齐鸣、天花乱坠的佛说法时刻。由于她们满身散发香气，又称香音神。至于飞天一词，是通俗的简称，按佛经所讲，飞天有3项职能：一是礼拜供奉，二是散花施香，三是歌舞伎乐。[1]

关于飞天的由来、表达的内涵，以及在中国形成的依据，论说颇多。归纳起来，大概有如下几种说法：

**随佛教由印度传入** 东汉明帝永平二年(59)，佛教始经西域传至中国，除佛经之外，也兴起了寺院、石窟，带来了佛教艺术，包括佛像、壁画，其中就有飞天这个题材。这是飞天是随佛教由印度传入的说法。

**出自印度神话及佛经** 佛教之飞天，源自印度，出自古老印度神话，据佛经载，为乾闼婆和紧那罗二神的衍变。乾闼婆，梵文 Gandhara 的音译，出自印度神话，为婆罗门教崇拜的群神之一。据说其形状丑陋、多毛、卷发、半人半兽、执武器，住天上或空中，守护苏摩。另一说法，谓其为丰采之美男子，常飞游于菩提树下、云霓彩雾之间，歌舞散花，因之，称其为“香音神”、“寻香”、“香神”或“音乐之神”。《大智度论》卷10说：“乾闼婆是诸天伎人，随逐诸天，为诸天作乐。”紧那罗，梵文 kipnara 之音译，印度神话中乐神，传说为乾闼婆之妻，人身马头，出自梵天的脚趾，为能歌善舞者。《慧琳音义十一》说：“真陀罗，古作紧那罗，音乐天也，有微妙音响，能作歌舞，男则马首人身，能歌；女则端正，能舞。这些天女，多为乾闼婆妻室也。”《起世经》中说：“毗舍离北有七里山，七里山北有香山，于香山中有无量无边紧那罗住，常有音乐歌舞之声……有一乾闼婆王，名无比喻，与五百紧那罗女，具受五欲，娱乐游戏。”《法华经·譬喻品》里说：“诸天伎乐，千百万神于虚空中一时俱起，雨诸天华。”由以上诸项可以看出，乾闼婆和紧那罗是复数名称，并非指一人，而是指一群能歌善舞的小神灵，是为佛散花礼拜的“天人”的统称。[2]

佛经上还有明文记载，将此二神列入天龙八部。天龙八部是护卫

[1]段文杰：《飞天——乾达婆与紧那罗——再谈敦煌飞天》，载《敦煌研究》1987年第2期。
[2]段文杰：《飞天——乾达婆与紧那罗——再谈敦煌飞天》，载《敦煌研究》1987年第2期。

佛的 8 位护法神，原为古印度婆罗门教和各种外道的崇拜偶像，各有独自的来历和说法。传至中国后，石窟壁画中也各有各自人形化的造型，其中寓意乾闼婆和紧那罗的飞天为数最多。佛经上说，每当佛讲经说法之时，或佛涅槃之时，他们都脱掉衣服，凌空飞舞，奏乐散花。[1] 中国译出的佛经也沿袭了上述说法，这是解释飞天由来最主要的依据。天龙八部众保护神中有两个有趣的形象特征：一是多以鸟的形象出现，二是多以表演音乐的形象出现。其中的迦楼罗（梵文 Gamdas）汉译为金翅鸟，或称美翅鸟。传说其两翅相距 336 万公里，能食龙，常发悲苦之声音。传至中国，在敦煌壁画中也有反映。如莫高窟第 158 窟有一头饰鸟冠的勇猛武士形象，就是迦楼罗的造型。另外还有一部称摩睺罗迦，也是一种乐神。其造型为贵族相，头饰蛇冠，手持乐器。还有夜叉，形态丑陋，也是持乐器，或作舞的保护神。

在佛教壁画中，禽鸟的形象比比皆是，主要是为了营造一种幻想的极乐世界，寓意天境到处充满祥瑞欢乐的景象，因此，各种鸟类的造型被设想出来。佛经《阿弥陀经》有这么一段描述："……彼佛国土，常作天乐。黄金为地，昼夜六时，天雨陀罗华……彼国常有种种奇妙杂色之鸟：白鹊、孔雀、鹦鹉、舍利、伽陵频迦、共命之鸟。是诸众鸟，昼夜六时，出和雅音。"据上罗列，这些鸟的种类和形象，在壁画中充分地得到表现，其中多为自然界的禽鸟，也有一些是虚幻构想出来的神奇的形象，如人首鸟身的伽陵频迦鸟和双人头鸟身的共命鸟，就是常见的形象。它们虽不属天龙八部的成员，但也属于佛的供养和护卫之类，在洞窟的绘画中烘托神秘的气氛。有趣的是，没有翅膀的飞天却飞舞在空中，而有翼的伽陵频迦鸟、共命鸟却被安排站在地上，令人费解。[2]

总之，这些来源于印度传说或佛经的依据，是一些相当模糊的概念，被佛教含混地借用，很难给飞天找出一个确切的诠释。

**表现帝释天宫伎乐**　另一种说法认为，飞天与天宫伎乐同出一辙，

〔1〕赵春明：《天衣飞扬满壁飞动——试论中国佛教飞天艺术》，载《美术》2003 年第 1 期。

〔2〕谢生保：《敦煌飞天概述》，载《敦煌壁画白描精粹 · 敦煌飞天》，甘肃人民美术出版社 1995 年版。

表现的是帝释宫的活动，反映帝释所居宫殿众伎乐菩萨欢乐歌舞之美妙情景。帝释，也称释伽提桓因陀罗，为印度神话中的保护神，被称为切利天之主，所筑广厦楼阁称帝释宫。《吠陀经》里言其能杀魔鬼，饮苏摩酒（即甘露，一种不死之酒），乃法力无穷之天神，印度教中称因陀罗。传说他出身于婆罗门，与知友33人，生前共修福德，后升天，为切利天，亦称为三十三天之主，居住在须弥山之善见城内，天宫伎乐的天宫，即其所居宫殿。众伎乐天人则是宫内专司乐舞唱歌或散花之侍者，亦可称为伎乐菩萨。

**兜率天宫乐舞活动** 关于飞舞在天宫的伎乐，在佛经上还有一种说法，说是弥勒佛所居之兜率天宫的乐舞活动。释迦和弥勒二佛，同是禅修的主要供奉对象。《观弥勒菩萨上生兜率天经》有这样的描述："尔时，此宫有一大神，名劳度跋提，即从座起，遍礼十方诸佛，发弘誓愿。若我福德，应为弥勒菩萨造善法堂，令我额上自然出……化为四十九重微妙宝宫，栏楯万亿梵摩尼宝所共合成，诸栏楯间自然化生九亿天子、五百亿天女，天子手中化生无量亿万七宝莲花，莲花上有无量亿光。其光明中具诸乐器，如是天乐不鼓自鸣，此声出时，诸女自然执众乐器竞起歌舞。"这些奇妙的内容，正与壁画中飞天吻合，特别是隋唐以来经变画之说法图的构图依据。

但是，我们要知道，当神佛们乘风驭云、越过顶着白雪的高高的葱岭的阻隔，向着辽阔的中华大地进发时，美丽迷人的佛教形象也越过佛经文字不通的障碍，便捷地被中国人的精神世界所拥抱。[1]

## 9.2　东方飞天艺术

飞天造型创造的思维逻辑、表现形式和方法，不仅在东方的印度和中国有，在西方也是存在的。

公元之初，佛教从印度传入中国的同时，欧洲大陆也酝酿着宗教运

〔1〕谢生保：《敦煌飞天概述》，载《敦煌壁画白描精粹·敦煌飞天》，甘肃人民美术出版社1995年版。

动,出现了基督教和拜占庭艺术。当时的罗马帝国大兴教堂,雕塑神像、绘制壁画,并以爱神丘比特为依据,塑造了一种形象:一群背有翅膀、手持弓箭、赤身裸体的小男孩,活泼可爱地飞舞在神像周围,或装饰在教堂拱门、墙壁的顶端。这种丘比特可以说就是西方的飞天。有趣的是,东西方宗教艺术在处理手法上是不谋而合的,甚至是同时期产生的。如西方教堂的偶像布局、壁画构图,与东方之佛教的构想如出一辙:西方的有翼小天使,与东方的衣裙飞舞的飞天一样,对称地盘旋在主尊神像的上方,与佛教的"说法图"布局极为相似。这种偶合应该说是人类幻想自然、编造神话的规律,是人类艺术思维的同步,也是宗教创造意识和对偶像装饰构想的同步。

追溯西方天使的由来和说法,亦是相当复杂的。在西方古代文化遗迹中,有翅膀的人和动物的形象也是早已有之,其在古希腊雕塑中的出现,是古希腊神话的反映。后来基督教文化产生,借用了这些神话和传说,称这一形象为天界和人间的使者,成为簇拥在耶稣周围的侍从。后经过不断发展衍变,造型也发生变化,不仅使小男孩的形象成为有男有女的神像附属的造像,天使的种类也很多,甚至还有善恶之分。在西方,一个经常被引证的来源是公元500年左右狄奥尼修斯所写的《古希腊的天人体系》一书。该书将天使划分为9个体系,不同名目有不同形状特征,拥有不同的职能,在神殿中居于不同的位置。此后,又经演绎,创造出很多动人的神话和传说,成为后来西方天使造型的依据。其中的寓意作用与构图形式多与佛教相似。

不过,东西方的飞天在艺术造型、表现技巧上还是有很大差异的。表面上看,差别在于有无翅膀,实质上是现实主义与浪漫主义不同创作原则的区别。西方艺术家追求的是现实主义创作手法,把人体的再现、人物造型的准确、逼肖自然的艺术形象作为审美的最高准则,把人体的造型美当作诗来创作,当作哲学来思考。他们把不能飞的人和善飞的鸟结合在一起,使机灵而不能飞翔的人具有鸟的飞翔本领。但是,在固定羽翼的控制下,追求真实感和人情味的西方天使,往往缺少轻盈、灵活而优美的舞姿和遨游太空的精神境界。这种艺术想象与中国人的审

美理想和审美情趣不尽相同。

东方的飞天则以浪漫主义为创作基调，用写意的方法来营造艺术，所出现的飞天造型也就不在乎人物自然存在的形态，而是用高度概括、抽象的技巧，装饰性地设计变形的画面。因此，就出现了不同形态、不同绘制方法的飞天，巧妙地不用翅膀，而由人体直接飞翔，借衣裙和飘带显示空间和飞舞，画面更具天宫仙境的神秘之感，使艺术境界得到升华。

公元前4—5世纪，希腊银币上即有臂上长着翅膀上身半裸的童子，希腊高脚铜镜上也有展开双翼、凌空飞翔的裸体儿童。在基督教壁画中，天使的形象，有天真活泼的裸体儿童，长着等身翅膀，成群结队地飞翔在空中或嬉戏于圣母的身边。而多数则是妙龄少女，或披长发或戴金冠，着锦衣，束裙或着小腿裤，肩上搭长巾，臂生双翼，头后有圆光。这种西方艺术家创造的天使形象也通过丝绸之路传到东方，传到中国，并且进入了佛教寺院和石窟。据《斯坦因西域考古记》所述，斯坦因于1906年在新疆米兰遗址发现了中国“有翼的神像”。他曾这样写道：“这些壁画的构图和色调，把我又带回到埃及、罗马墓葬画中所绘希腊少女及青年美丽的头部上去了。在希腊式佛教美术造像中，以有翼的爱罗神为其直接的祖先……但是，这些天使之所以成为真正中国境内佛寺里的装饰画像，却不难于解释。犍陀罗派希腊式佛教雕刻，从有翼的爱神抄袭来的画像，现在用以代表佛教神话中借自印度传说，普通称其为乾闼婆的飞天。”从这一段文字中，可以看出斯坦因认为他发现的有翼神像来源于希腊爱罗神，在印度佛教中是乾闼婆，在中国就是飞天，是乾闼婆的化身。因此，斯坦因为他的东方文化西来说寻找了一个证据。但他不清楚，中国飞天的形成有诸多因素，其中虽然有外来基因，但更多的是本土文化衍变的结果。

继斯坦因之后，我国学者王炳华先生等人在塔克拉玛干米兰遗址的考察中，也发现两幅并列的有翼天使图像，与斯坦因所见完全相同，而且有佉卢文题记，说明壁画的绘制时间为公元2世纪左右，还有绘画者姓名，颇具古罗马风格。米兰即古时都善伊循城旧址，位于塔里木盆

地东南端，是丝绸之路的重镇。有翼天使图像在这里发现，是西方文化在古代传入东方的见证。这种纯属基督教造型艺术的图像闯进了东方的佛寺之中，绝非偶然。在天山南麓古代西域遗存的建筑、壁画、藻井的图案里曾发现很多希腊罗马风格的绘画，甚至在龟兹、高昌的壁画中，都有身着希腊式衣冠的妇女造型。在麦积山景明三年的壁画中，有臂生双翼的俗装仙人。新疆发现的7世纪的舍利盒上，有更多的双翼裸体童子天使。直到元代，扬州保存的罗马拉丁文碑上，还刻着中国少女式的天使，仍然长着两只翅膀。西方的天使并未在中国繁衍，也没有在佛教艺术中落户，只不过偶尔露面而已。

中国原本有一种具有特定职能的飞神，叫羽人。按照宋人洪兴祖的解释，"羽人即飞仙"，即"上升九霄，飞行上清"[1]的天仙。这种羽人是导引人羽化升天、长生不死的神。这类艺术形象，汉晋墓室壁画中可以看到：瘦骨嶙峋老人，衣裙、袖口装饰着羽毛，飘飘凌空。汉代画像石中也有"耳出于顶"臂生双翼的仙人，而下身往往化为云龙，浮游太空。中国式羽人的审美观并不是没有变化的。东汉王充对此已有新的看法，他说："飞者皆有翼，物无翼而飞，谓之仙人。"[2]《神仙传》中也说："仙人者，或束身入云，无翅而飞；或驾乘云，上造天阶；或化为鸟兽，浮游青云。"[3]可见，早在汉代，就对遍身长绿毛或臂生羽翼的飞仙，认为不算真正有本领的神仙，也不认为美，因而在墓室壁画中已有所改变。到西晋时代，神仙家葛洪讲得更明确："仙童仙女来侍，飞行轻举，不用羽翼。"并且认为："古之得仙者，身生羽翼，变化飞行，失人之本，更受异形。"[4]"失人之本"即降低了人为万物之灵的本质。因此，西方生双翼的天使，我国遍体长绿毛的神仙，在中国都没有发展起来，而出现的新形象是：男则多为高冠大袍，女则鬟髻彩裙，不生毛、不长羽翼，不腾云彩，仅在衣服的领袖裙边作毛羽之饰，浮游于星辰云气

---

〔1〕《淮南子》引《仙经》。

〔2〕王充：《论衡·道虚篇》。

〔3〕《神仙传·彭祖传》。

〔4〕《抱朴子·内篇》卷4。

之中。南北朝时期,在佛教思想与神仙思想互相融合的过程中,飞天和羽人的形象同时出现在南朝的墓室和敦煌石窟的壁画中。佛教飞天和道家的羽人、西域飞天和中原飞仙融合为一,形成了中国特色的飞天,那就是不长翅膀、不生羽毛、没有圆光、借助云彩而不依靠云彩,主要凭借一条长长的舞带而凌空翱翔的飞天。

佛教文化在孕育过程中也是兼容并蓄,吸取各方面营养的。特别在西域,确实受到西欧、中亚、印度等各方面的影响。在早期,它甚至跨越印度,直接吸取古希腊罗马绘画的艺术风格。因此,中国的飞天也不能说绝对没有受过西方艺术的影响。

中国的飞天从传入、衍变,到形成自己的模式,经过了一个漫长的消化、创造过程。由于时代的发展以及民族、地域性的差异,各地飞天的形态很不相同。总的来说,飞天的形态是经过了一个由粗到精、由简到繁、由不定型到程式化、由模仿到确立自己的风格、由幼稚到成熟逐渐完美的衍变过程。

中国的佛教石窟数量最多、分布最广、延续最久、内容最丰富,可谓世界上最宝贵的历史文化遗存。这些石窟分布在新疆地区、中原北方地区和南方地区。每个地区的石窟都有其独特的风格和模式。概括地说,可分为龟兹、凉州、平城、大足等不同的模式。为了说明问题,我们现将主要的石窟飞天艺术的具体特点、发展脉络,分地区略作介绍。

### 9.2.1 印度飞天——造型准确,较为写实

为了说明飞天发展的历史,必须从源头讲起,因此,首先介绍印度的飞天。

印度是世界四大文明古国之一,处于恒河流域,属于热带,土地肥沃,雨量充足,生物繁茂,极具生命气息,是一个充满诗情画意的国度。那里的人民聪明、智慧,富于幻想,偏重于感性思维。因此,那里能较早地产生人类文明、哲学思想、宗教、神话、传说和民间故事,能较早地产生音乐、歌舞、绘画和雕塑艺术。

佛教作为意识形态,产生于公元前6世纪,相当于我国春秋战国时代。在印度,佛教经过几个世纪的酝酿,形成了足以影响世界的宗教信

仰态势。大约在公元前后，佛教传入我国，先传至西域，公元2世纪左右传入中原。

印度佛教除创立宗教理论、传播教义之外，也同时产生了佛教艺术。偶像的产生，首先推出的是雕塑艺术、建筑艺术，出现了寺庙、佛塔、石窟及大规模的雕像和壁画。在印度，最早的雕像和壁画出自犍陀罗，最初曾受希腊文化的影响，佛像、附属神像及装饰花纹有浓厚的希腊雕塑风格。如现存的印度犍陀罗、阿富汗的巴米扬等地的石窟和建筑中都有明显的希腊造型痕迹，石刻中的飞天也承袭了希腊神话中的小天使造型。在印度本土，佛教艺术经过长期实践也在发生变化，逐渐与希腊形式分离，印度本民族的飞天艺术得以发展。在笈多时代，马吐拉艺术风格逐渐形成。马吐拉艺术风格的特点是：造型洗练，男性表现为体格健壮，肩宽胸实，肌肉匀称；女性则表现得姿态妩媚，裸露健壮，衣纹轻薄贴体，腰身和肢体修长，呈三屈法程式，一般是头部左侧，胸部向右扭转，臀部左耸，构成优美的“S”形曲线，明显反映出印度妇女的自然美感。总的来说，比较写实，重视解剖透视。在马吐拉，最著名的《药叉女神像》即为代表风格。其造型完美地展示了古代印度妇女的形象：神态妖媚，肢体肥硕，细腰、丰乳、宽臀、披巾，半裸或袒露右肩，赤足，佩耳环、臂钏、腕钏、腰环、脚铃等装饰。这种造型给后世的飞天奠定了一个基本模式，造成极为深远的影响。这种曲线优美袒露，具有诱惑性和世俗情感的形态，一直延伸到印度各种宗教的神庙、寺院，它标志着印度独具特色的审美特征。印度的寺庙、石窟是以宏大的建筑和雕刻艺术为基础的，飞天女神的造型作为附属装饰，随之扩散至各地。在印度，除马吐拉石窟的拱门、石柱上有飞天外，在其他各地，如桑奇大塔、巴尔胡特、阿旃陀、拉姆加山、卡尔里、阿默拉沃蒂、埃洛拉石窟群和神庙的建筑雕塑中，都有大量的飞天形象。

总观印度飞天，其特征有如下几方面：

(1)雕塑飞天多为浮雕作品，人体造型比较完美，比例适度，强调女性丰满曲线之美，衣裙、肌肉质感较强，但飞动感较差；绘画飞天造型方法以色块为主，线条表现意识薄弱。

(2)画面大多平涂,其造型准确,较为写实;因用色浓重,全面铺彩,经氧化后,飞天多呈黑色;背景处理比较繁杂。

(3)早期为童子造型,后来多为印度妇女的形象,脸型略方,长眉大眼,眉间点有吉祥痣,丰乳宽臀,动势扭曲,全裸或半裸。服饰类若印度民间妇女装束,如头戴宝冠、花环,肩披长巾,腹有遮羞布或裹长裙,佩有项圈、臂钏、手镯,赤足、露背等。

(4)飞天构图多为单身、成双或左右对称,多出现在神像上方、门楣等处,无连续构图或群体飞天;除早期是有翼飞天外,多数为无翼,身体弯曲成飞舞之状,但未利用衣裙飘带,因此动感较差。[1]

### 9.2.2 西域飞天——多元化的混合体

古代西域,即今日我国新疆地区,它是欧亚文化交汇点和商业集散地。就佛教文化而言,这个地区是印度佛教传播的中转地,接受印度佛教艺术较早——大约在公元前3世纪就与印度有联系,后来更大程度上是接受了中原文化的影响。这一地区在西方、印度、中原几种文化的冲击之下,加上风格强烈的本土文化,形成了艺术上多元化的混合体。

新疆地区石窟中的飞天,是研究中国飞天衍变的重要一页。从发生的时间来看,它早于敦煌、河西地区及中原内地。其人物造型、衣饰、所持乐器等都有独特的地域、民族风格。这里4世纪的飞天与敦煌早期洞窟所绘飞天,正好相似接轨。5世纪之后,新疆的飞天受汉风影响较重,但也有其自身民族的面目特点,与内地所绘并不完全相同。

新疆地区的石窟可以分为3个区域:一是古龟兹地区,以今日库车县为中心,主要有克孜尔石窟群(3—5世纪)及库木吐拉石窟(4世纪中叶至11世纪);二是古焉耆地区,主要有七格星石窟(3—4世纪);三是古高昌地区,主要有吐峪沟石窟(5世纪)和柏孜克里克石窟(13世纪)。这些石窟主要分布于天山南路北道,塔里木盆地北沿,由西渐

---

〔1〕谢生保:《敦煌飞天概述》,载《敦煌壁画白描精粹·敦煌飞天》,甘肃人民美术出版社1995年版。

东，其中以龟兹所建石窟为最早，再由龟兹传至其他地区。新疆壁画内容反映出由小乘佛教转向大乘佛教，由印度风格转向龟兹土著风格，再转向中原风格的渐进过程。敦煌的艺术，早期受到新疆龟兹一带的影响，然后又变成了自己的风格。

总观西域飞天，依其时代特征分析如下：

**两晋时期(3 世纪左右)——承袭印度画风，粗犷厚重** 早期的西域石窟承袭了印度画风，甚至可从中看到希腊艺术雕刻的风味。飞天绘制于中心柱窟的券顶，呈零散的个体出现。飞天为半裸体，有翼，表现比较开放，甚至有裸体拥抱的飞天。在绘画技法上，采用凸凹法，以色块的明暗对比表现身体的块面，较少用线。用色多为石绿、蓝、棕、黑等，采用平涂，很少追求形体的结构，只注意大的轮廓变化。此时的飞天粗犷、厚重，飞动感较差，飘带的变化生硬、简单。

**南北朝时期(4—5 世纪左右)——充溢着自由浓厚的几何意趣** 随着佛教在西域的流传，建佛寺、立大像盛行。此时在中心柱窟的券顶和方形窟的穹隆顶上，在大佛画(雕)像左右绘制单身飞天，同时在以本生故事、因缘故事为主要题材的克孜尔菱格画中，也有飞天绘制。飞天上身裸露，翅膀不见了，以飘带舞动取而代之，下身裙较长，赤足，头戴宝冠，有头光，广额、圆面、深目、高鼻，体态粗壮。在绘画技法上，以相当熟练的屈铁盘丝线描与凸凹法，多层圆环晕染，表现身体高低、明暗的体积感。色彩绚丽，以白、石青、石绿、朱砂、土红等颜色为主，因而对比性强，形成了独特的龟兹风格。古龟兹民族能歌善舞，性格爽朗，这种民族心理结构决定了飞天艺术的气质和氛围。男性飞天雄健，充满西域青年的阳刚之美；女性则妩媚妖娆，丰乳细腰，肌肤细润。飞天造型以人体美为表现手段在空中纵跃翻腾，作散花供奉或演奏乐器状。它所表现出的质感、空间感和节奏力度，甚至超过中原绘画。如敦煌画的飞天太贴近生活，显得拘谨、琐碎，以致稍嫌单薄。西域所画飞天充溢着自由、浓厚的几何意趣，整体效果浑然、强烈，极富感染力，其典型代表为克孜尔石窟早期的飞天。新疆克孜尔艺术中，把飞天画得很大，不像敦煌的飞天很小，只起装饰作用。

**隋唐时期(6—9世纪)——神情飘逸,体现东方形象美**　中原的佛教画经丝绸之路西传,由许多中原画工西行绘制。西域壁画从题材内容、构图形式到画技风格,都受到中原影响,因而许多壁画与敦煌隋唐壁画十分相似。例如,飞天伎乐手中所持乐器多为汉民族乐器品种,只有个别的绘制有少数民族乐器。飞天已无头光,面颊丰美,神情飘逸,体态婀娜多姿,体现了东方的形象美。绘画技法则是用简练流畅的线描勾勒轮廓,追求线条的韵律感;以线来表达平面,造成肌肉的起伏、衣薄贴体的感觉,较为写实。飘带的处理灵活多变,并用朵朵祥云增加飞动感。赋彩以石青、石绿、天蓝、土黄、土红为主。[1]

**唐末、五代时期(9—10世纪)——强烈的回鹘时代风格**　漠北回纥汗国灭亡,其主体分3支西迁,分别迁至河西走廊、葱岭西,接受中亚粟特文化,创立回鹘王国,称雄于西域诸国,当时的中心是高昌。现存新疆回鹘时期的石窟和壁画,有强烈的回鹘时代风格。人物形象方面,女着折领、窄袖长袍,领边宽,且有绸花图案,头梳椎髻,缀满簪钗,或戴尖角花饰冠。当时所绘飞天,以墨色线画轮廓,或墨线内附土红线,双重色画轮廓,以绿、蓝、黄、浅红加以渲染。飞天体形粗壮、蛾眉、小口、面目艳美,以身体弯曲、扭动和飘带的飞舞,表现飞天的动感,气氛热烈,色彩艳丽(如图9-1)。

此外,在龟兹、于阗地区,也有这个时期的飞天造型,大多受中原画法影响,间有地方民族特点。



图9-1　散花飞天　新疆吐鲁番

〔1〕谢生保:《敦煌飞天概述》,载《敦煌壁画白描精粹·敦煌飞天》,甘肃人民美术出版社1995年版。

### 9.2.3 中原飞天——漫天飞舞，美轮美奂

**山西云冈石窟中的飞天——伎乐成分很重，多为浮雕飞天** 云冈石窟在山西省大同市西郊。大同古称平城，曾是鲜卑政权北魏的都城。十六国时期，佛教曾在凉州（今甘肃武威）建立佛教中心；公元 439 年，北魏太武帝灭北凉，掠凉州僧徒 3000 人，吏民 3 万户，迁至平城，在云冈建都，并兴建佛教石窟。从北魏中期开始，经过 1500 多年的营建，至今遗存 53 处洞窟，有龛 1000 余，造像 5 万余身，集中于武周山北崖，东西绵延 1 公里，形成一个非常壮观的石雕艺术宝库。

在石刻佛教造像艺术中，云冈可谓典型，人称平城模式。石刻与壁画不同，因依山随势，整体雕凿，不如壁画灵活方便、易于表现繁杂的情节、场面，因而在构图形式、人物造型上就必须趋于简略和概括。云冈的石刻以佛像为主体，附带也雕刻一些装饰性背景、人物和简单的故事情节，因此，就不似敦煌那种以多取胜的连续的排列组合，而是采用零散构图和对称的构图形式。在构图形式上，吸取了印度神庙、佛塔大场面的雕塑处理手法，采用横向分层布置，楼阁、人物、背景集于一堂，有明显的犍陀罗、马吐拉的风格。但在人物造型上却创造了中国的特征，如面相丰满、目大眉长、鼻梁高、眉入鬓角、唇薄嘴翘呈微笑状。飞天多为少女造型，身体健壮，眉宽胸挺，婀娜多姿，半裸披巾，偏袒右肩，或似佛像着袈裟装，头有束髻。早期的飞天具有鲜卑族形象和服饰特点，充分体现了我国古代的审美理想，凝聚了古人的物质和精神力量，可谓时代的丰碑。

云冈的飞天数量很多，多为浮雕，作为佛像背光装饰，以及龛楣、窟顶的装饰。如第 7 窟后室南壁一排 6 躯飞天，两手抚于胸前，面带微笑，披巾飘逸，凌空飞舞，疾徐自如，舒适自然，被当地人称为美人窟，体现了古代匠师高超的想象力和创造力。第 6 窟是飞天最集中的一个洞窟，在佛龛背后、门楣、中心柱四围及故事画中都有飞天出现，显得气氛异常活跃。

云冈飞天的另一个特征为早期露足，后来均被长裙遮蔽；再有就是伎乐成分很重，反映了当时世俗乐舞的生活现实（如图 9－2、9－3）。



图9－2　飞天　云冈4窟(北魏)



图9－3　飞天　云冈4窟(北魏)

**河南洛阳龙门石窟中的飞天——面目清秀,体形修长,姿态飘逸**

龙门石窟在河南洛阳市南郊之龙门口,是继云冈之后北魏中期孝文帝迁都洛阳(494)陆续修建的石窟。洛阳为九朝古都,龙门是历代王朝帝王发愿造像最集中的场所。从北魏孝文帝、宣武帝,至唐武则天,都在此为自己树碑立传,进行了巨大的工程。现有窟龛2100多个,造像10万余身。龙门的石雕艺术,集中地表现了我国中原地区的雕塑传统。如北魏时期的飞天(如图9－4),就明显地与河南邓县北朝画像石相似。在佛像的雕刻技法上,龙门石窟较云冈有明显的变化,由云冈石窟的直平刀法转向圆刀,过渡到圆润有层次、有透视角度,形成由云冈的浑厚粗犷转向优雅端庄、清秀俊逸的风格。除了佛像之外,龙门的飞天也是相当多的,在窟顶、龛楣、佛的头光和背光处,常饰有小坐佛或飞天,并加以飞舞、飘动的火焰纹,交织成极为热烈、灵动的气氛。作为装饰,使佛像更显得庄严、肃穆。

龙门石窟的飞天,以宾阳洞(140窟)最有特色:窟顶为穹窿形,中心刻大莲花,形成大型宝盖图案,围绕四周;浮雕一组8身,形体秀美的飞天伎乐乘风飞舞于彩云之间;外层为花幔流苏,共同构成一个瑰丽壮观的华盖藻井;飞天为中原仕女造型,衣饰、裙带、莲冠、霞帔兼具中原特色,面目清秀,体形修长,姿态飘逸,神情端庄,可谓飞天中的佳作(如图9－5)。[1]

---

〔1〕刘晓毅:《试论佛教石窟中的飞天》,载《敦煌学辑刊》2004年第2期。



图9-4　飞天及供养人
龙门25窟(北魏)



图9-5　飞天　龙门140窟(北魏)

### 9.2.4　甘肃飞天——自由与美的化身

甘肃省境内除以莫高窟为重点外,飞天有特色的石窟尚有以下几窟:金塔寺石窟、马蹄寺石窟、炳灵寺石窟、麦积山石窟。麦积山石窟的石刻造像最为著名,其中北魏的浮雕飞天非常生动,技巧纯熟,神形兼备,不仅造型优美,而且形式多变,体现了我国浮雕飞天的较高水平。第5窟窟顶彩绘飞天,围绕着奔马,配以火焰、云纹,极为活泼生动。第4窟门顶上方一伎乐飞天,手持阮,极有史料价值。

### 9.2.5　西藏飞天——独特的喇嘛飞天

佛教有显宗、密宗之分,显宗信奉释迦牟尼佛所传的经典,密宗信奉大日如来佛所传的秘奥大法。显宗主张公开宣道弘法,要人悟道;密宗则重视传承密咒真言,要人修持。我国西藏地区人民多信奉密宗佛教。藏传佛教有其特定的佛像、神祇,其中有许多和显宗相同,有些独自成为体系,形成特定的绘画和雕塑艺术形式。但是,飞天这种形式还是为藏传佛教所接受,并有所发展,历史也相当久远。据考古新发现,西藏阿里古格王国的遗址中有飞天图形。此外,阿里西部地区的皮央—东嘎石窟群中所绘精美的壁画,也有头戴花冠、全身赤裸、舞动飘

带、身体在空中浮动的飞天。在当前的西藏寺庙中,在壁画及唐卡中,也经常可以见到飞天的形象,其画法与显宗略同,一般也是飞旋于佛的左右上方。还有一种现象,飞天画作僧侣状,有喇嘛飞天的造型,在定日县发现一玛尼石刻,一喇嘛手持两鸟腾空飞舞。总的看来,藏传佛教的飞天数量不多,只在大场面的佛画中才有。[1]

### 9.2.6 日本飞天——造型准确,姿态安详

飞天美丽的造型除我国曾广泛流传外,也为毗邻国家所接受,在日本和朝鲜的寺院中也常有出现。如在日本京都平等院凤凰堂内,佛殿上端有一组阵势庞大的木雕飞天,共计 25 身,每身飞天都为头光。危坐于云端的伎乐菩萨,手持各种乐器,或经幡、香炉、彩带等物,眼睑低垂,姿态十分安详优美,造型也颇准确。飞天头上束髻冠,上身半裸,斜披巾带,下着裙,赤足。所持乐器品种较多,是唐代中国常见乐器。因其为立体木雕,故为很重要的乐器史料。此木雕飞天群体,为日本平安时代阿弥陀净土变之供养伎乐。此外,在其他邻国,如泰国、缅甸、柬埔寨等,也有飞天。

## 9.3 敦煌壁画中的飞天

飞天传入中国后,在中国文化土壤上,经过嫁接、开花、结果,最终形成自己的独特风格。其中以敦煌壁画中的飞天最为著名,成为敦煌艺术的标志和象征。[2] 飞天这个题材,从敦煌建窟伊始就出现于壁画中。从十六国至元代(366—1368),经历了十余个朝代,历时千余年。据统计,仅莫高窟 492 个洞窟中就有 270 多个洞窟中绘有飞天图像,合计 4500 余身,加上榆林窟、东西千佛洞等,敦煌飞天数目近 6000 身。敦煌飞天跨越时间最长、保存最完整、数量最多、风格最典型、艺术价值最高。

从艺术形象上说,敦煌飞天不是某一种文化的艺术形象,而是多种

---

〔1〕谢生保:《敦煌飞天概述》,载《敦煌壁画白描精粹 · 敦煌飞天》,甘肃人民美术出版社 1995 年版。

〔2〕王苗:《敦煌飞天》,文物出版社 1980 年版。

文化的复合体。飞天的故乡虽在印度,但敦煌飞天却是印度文化、西域文化、中原文化共同孕育而成的。它是将印度佛教天人和中国道教羽人、西域飞天和中原飞仙的形象,融合为具有中国民族特色的飞天。它的艺术效果早已超越了原本宗教的范围,把人们引向天宫琼宇、星驰石涌、天乐齐鸣、仙女翩翩的虚幻浪漫世界。[1]

### 9.3.1 敦煌壁画中飞天的总体特征

**跨越时间长** 飞天这个题材从敦煌建窟伊始,就出现于壁画中。从前秦建元二年(366)到元代至正二十八年(1368),一直延续了1000年,从未间断。

**保存完好** 由于地处边陲,加上气候干燥,敦煌石窟是至今保存最完整的石窟,而且绝大多数的飞天壁画完好如初。

**数量多** 敦煌为飞天荟萃之地。据统计,仅莫高窟的492个洞窟,就有270多个洞窟绘有飞天图像,共计4500身之多,加上榆林窟、东西千佛洞等,飞天的数目近6000身。最大的飞天每身约有2米多长(第130窟大佛殿内),最小的只有5—6厘米长。绘制飞天数目最多的窟是第209窟,共画飞天156身。

**质量好** 敦煌之所以为世界所瞩目,在于它曾汇集了大量的古代艺术家用了1000余年的时间,完成了宏伟壮观的传世杰作,至今仍为人们惊叹不已,其中飞天作品亦居全国之首。敦煌飞天因绘制时代不同,风格迥异,每个洞窟的飞天都有其独自的风貌。[2]

敦煌飞天可以说是中国艺术家最天才的杰作,是世界美术的一个奇迹!

### 9.3.2 敦煌壁画中飞天艺术特点

敦煌壁画中的飞天,与洞窟创建同时出现。从十六国开始,飞跃了十几个朝代,历时近千年,直到元末才随着莫高窟的停建而消逝。在千余年的历史长河中,由于朝代的更替、政权的转移、经济的发展繁荣、中

---

[1]段文杰:《飞天在人间》,载《文史知识》1988年第8期。

[2]谢生保:《敦煌飞天概述》,载《敦煌壁画白描精粹·敦煌飞天》,甘肃人民美术出版社1995年版。

西文化的频繁交流等历史情况的变化，飞天的艺术形象、姿态和意境、风格、情趣等，都在不断地变化。不同的时代，不同的艺术家，为我们留下了不同风格特点的飞天。一千余年的敦煌飞天形成了具有特色的演变、发展历史。

其演变史同整个敦煌艺术发展史大体相同，可分为4个阶段。

9.3.2.1　兴起时期（北凉至西魏）——稚拙、夸张、粗犷、质朴

4世纪初，飞天越过昆仑山，进入阳关，首先出现在敦煌壁画上。初期，飞天虽属于模仿照搬，但也结合本土文化，发生了一些变化。最初的情调比较阴郁、沉重，原来印度、西域那种明快、欢愉的气氛受到了抑制，壁画内容都是一些反映人世受难的本生故事。那些痛苦、牺牲的场面，也是当时国情的反映。社会战乱、民生困苦，再加上佛教对人性的禁锢，这些凄惨无奈的社会现实，必然地反映到壁画中。所以，早期飞天虽非主要绘画情节，但是也画得十分沉重。

北凉时期，飞天吸取了西域画风，也继承了河西一带魏晋墓葬画法，以粗犷的线描、浓重的色块，晕染结合，形成当时的画风。其特征是用色鲜明，以大红铺底，以黑灰敷线，加以石青、石绿、黑、白、朱砂等。在构图和造型上虽简单稚拙，但亦生动可爱，比过去单线涂彩的墓葬壁画，已进了一步，但仍然处于壁画的萌芽状态。

这个时期的飞天造型有强烈的西域特征：男性，身体粗短，矫健，束发髻，深目高鼻，上身半裸，袒臂赤足，腰系围裙，肩披大巾，下着长裙，似西方僧侣模样；动作笨拙、僵硬，用身体扭曲表示飞动，飘带飞动单一，身体多呈“V”形（如彩图9－6）。飞天在壁画中所占比重很大，也见于窟顶、龛楣及平棋格中。[1] 代表洞窟为第251、248窟。

北魏时期，飞天的活动领域扩大了，不仅在平棋的岔角里、主题性故事画和说法图的上方有飞天，在龛顶上还出现了飞天群，有奏乐者、有歌舞者。在中心柱四面龛上，也出现了对称式的浮雕飞天行列；在平棋中心的莲池里，裸体天人在绿色的旋涡中游泳。这一时期的飞天虽

〔1〕胡同庆：《灿烂的敦煌飞天艺术》，载《东方艺术》1995年第4期。

然还保留着西域飞天的鲜明特点，但在具体形象上有了显著的变化，造型趋向汉化，这主要是受到了敦煌地区根深叶茂的中原汉文化滋养，特别是受到了魏晋十六国壁画造型的影响。飞天的脸型已由椭圆变为条长而丰满，眉平、眼秀、鼻丰、嘴小，五官匀称谐调；身材比例逐渐修长，有的腿部相当于腰身的两倍；动势也稍轻缓，开始运用巾带表示飞翔；姿态亦多种多样，有的对面私语，有的横游太空，有的振臂腾飞，气度豪迈大方，势如翔云飞鹤。飞天起落处，朵朵香花满天飘扬，颇有"天花乱坠满虚空"[1]的诗意。着色渐丰富，线条也渐流畅，装饰趣味浓厚。[2] 代表洞窟为第251、248、260窟。

北魏晚期到西魏，东阳王元荣从洛阳来敦煌出任瓜州刺史时期，改变了佛教艺术的流向，受到南朝神仙思想和艺术影响的中原佛教艺术开始向西传播。因而，敦煌壁画中出现了佛、道教题材同在一窟的局面。既有佛教天人，也有道教神仙。其中有道教的羽人即飞仙，也有佛教的飞天。本来，飞天飞仙唐人多不分，但细察之仍有区别：飞仙出自道家，羽人即飞仙。在敦煌壁画中可以看到羽人变为飞仙的过程，一方面羽人披上了飞天的大巾，另一方面是飞天抛弃了头后的圆光，这就出现了飞天的新形象：面貌清瘦，额广颐窄，脸上染两团赭红，鼻直眼秀，眉目疏朗，嘴角上翘，微含笑意。她们头束双髻，鬓发垂于胸前，肢体修长，手脚纤巧，着大袖长袍，或帔帛覆肩，长裙裹脚，在紫云浮空、天花旋转、清虚明朗的太空中翱翔。

西魏时期，乐伎飞天增多，人物造型趋向女性，为半裸，长裙飞舞，头束高髻或披肩长发，体态婀娜，柔软飘逸。所用线条准确，着色更见丰富艳丽；所持乐器品种增加。如第285窟南壁，在主要的位置上画有12身伎乐飞天，非常俊美动人。代表洞窟第285窟（见图9－7）[3]、第249窟（见图9－8）[4]。

---

[1]《心地观经·序品》。

[2]谢生保：《敦煌飞天概述》，载《敦煌壁画白描精粹·敦煌飞天》，甘肃人民美术出版社1995年版。

[3]谢生保：《敦煌壁画白描精粹·敦煌飞天》，甘肃人民美术出版社1995年版。

[4]谢生保：《敦煌壁画白描精粹·敦煌飞天》，甘肃人民美术出版社1995年版。



图 9－7　伎乐飞天　285 窟（西魏）



图 9－8　双飞天　249 窟（西魏）

由于岁月久远,北凉至西魏时期的壁画颜色发生了退变,原来粉红色的硫化汞和碳酸铅氧化,因而使晕染层次、线条都发生了变化。特别是眉目间原来的粉红肉色褪色后,只留下白色、青灰色,面部变为两个大黑圈,形成一种小字脸(白鼻梁、白眼珠),或五白(白眉、白鼻、白眼、白牙、白下巴)的效果。变化后的壁画,别有一种稚拙、夸张、粗犷、质朴的艺术趣味和魅力(如彩图 9-9)。

9.3.2.2　创新时期(北周、隋时期)——最有生机、最为活跃

北周时,敦煌为一个短暂的鲜卑族政权统治,共 24 年(557—581)。他们大量吸收中原文化,又和西域通好。北周武帝娶突厥公主阿史那氏为皇后,发展中西贸易,促进了文化交流。因而,北周时代的飞天形象更加丰富多彩。隋代为杨坚、杨广统治时期,共 37 年(581—618)。对敦煌来说,这是一个极其重要的阶段。这一阶段因为佛教的盛行,建窟较多,北周建了 15 个窟,隋代建了 70 个窟。这是敦煌壁画从早期进入中期的一个过渡、变革的时期,在风格和画法上也有很大变化。如采用了线条粗细对比的画法,衣服、身体用线较粗,给人以厚重、结实的感觉,而五官和手足则用细线勾描,给人以清秀、灵活的感觉,粗细相间,很富有层次感。在精神氛围上亦逐渐转化,从沉闷、悲苦的情调过渡到了平和、安详、朴素、自然。[1]

这一时期飞天的形态,一部分还保持着小字脸的风格,为上身裸露、腰系长裙、头戴宝冠、体态健美的男性飞天。另外一部分,进入隋代后,飞天主要为女性的造型,特点为脸型趋于清瘦,眉清目秀,身体修长,动作舒展轻柔,服饰、发髻明显为宫娥造型,飘带流畅,多呈牙旗形状。飞天数量也日益增多,除环窟四周绘制外,在窟顶藻井四周及佛龛、背光左右也有飞天云集。这些飞天在背景云纹、火焰纹、花卉图案映衬下,色彩斑斓。画面讲究色块的搭配,用色多为土红、白色、蓝灰相间,形成了这一时期格外华丽、生动的风格。隋代常见的佛传故事画如

〔1〕谢生保:《敦煌飞天概述》,载《敦煌壁画白描精粹 · 敦煌飞天》,甘肃人民美术出版社 1995 年版。

夜半逾城、乘象入胎中的马和象，四蹄由飞天托举，在天空中飞行，极富浪漫效果（如彩图9－10）。因此说，这段时间虽短，却是飞天艺术最有生机、最为活跃的时期（如彩图9－11）。北周代表洞窟为第428窟和第290窟。

隋代是莫高窟绘画飞天最多的一个时代，也是莫高窟飞天种类最多、姿态最丰富的一个时代。[1] 隋代的飞天除了画在北朝时期飞天的位置外，主要画在窟顶藻井四周、窟内上层四周和西壁佛龛内外两侧，多以群体出现。隋代飞天的风格，可以总结为4个多样性。一是风格特点多样性：既有西域式飞天，也有中原式飞天，更多的是中西合壁式的飞天。二是脸型身材多样性：脸型有丰圆型，也有清秀型；身材有健壮型，也有修长型，但大多数身材修长，比例适度，腰肢柔细，绰约多姿。三是衣冠服饰多样性：有上身半裸的，也有着僧只支的；有穿无袖短裙的，也有穿宽袖长裙的；有头戴宝冠的，也有头束发髻的，还有秃发僧人式的飞天。四是飞行姿态多样性：有上飞的，也有下飞的；有顺风横飞的，也有逆风横飞的；有单飞的，也有群飞的。但飞行的姿态已不再呈“U”字形，身体比较自由舒展。从总体上说，隋代飞天是处在交流、融合、探索、创新的时期，总趋势是向着中国化的方向发展，为唐代飞天完全中国化奠定了基础。隋代代表洞窟为第206窟、427窟、404窟（见图9－12、9－13）[2]。

#### 9.3.2.3　鼎盛时期（唐、五代时期）——自由浪漫、富丽堂皇

唐代是我国经济、文化发展的高峰时期，此时社会安定，经济繁荣，佛教文化成为当时社会主体的意识形态。在朝廷、官署、民间三结合的推动下，全国寺院林立，建窟造像显示功德，已成社会风尚。敦煌莫高窟的遗存，正反映了这个时期的兴盛。由此可以推测，当时全国的佛教文化是多么恢宏壮观！其实，当时我国的文化中心在长安、洛阳，敦煌只不过是个边陲重镇。但岁月悠悠，中原绝大多数寺院均只存建筑，资

---

〔1〕杨惠南：《从敦煌到天女散花》，载《西北》1980年第12期。

〔2〕谢生保：《敦煌壁画白描精粹·敦煌飞天》，甘肃人民美术出版社1995年版。



图 9－12　箜篌飞天　404 窟（隋代）

料所留甚少，唯有敦煌给后人留下了许多历史图像资料。[1]

唐朝时，敦煌飞天进入成熟时期，艺术形象达到了最完美的阶段。这一时期的敦煌飞天已少有印度、西域飞天的风貌，是完全中国化的飞天了。

唐代壁画中的飞天十分繁盛和成熟。因为这个题材正好表现欢乐兴旺、歌舞升平的景象，同时也便于艺术家们发挥艺术想象、施展艺术

〔1〕段文杰：《略论敦煌壁画的风格特点和艺术成就》，载《敦煌研究》1982 年第 2 期。



图 9 - 13　琵琶飞天　404 窟(隋代)

才华,所以从初唐之后,飞天创作就进入了一个高潮阶段。[1] 洞窟中原来的天宫伎乐,沿窟上方四周、龛楣背光处、说法图上端,都必画飞天,并成为固定程式。

此时飞天已女性化,成为翩翩起舞的仙女形象,为宫廷贵族仕女写照。脸形丰满,姿态妩媚,明眸皓齿,衣饰、发髻雍容华贵,人体比例适当,上身均裸露,下系长裤,飘带旋回,衣纹流畅,线条颇具功力。[2] 这个时期的飞天伎乐骤增,所持乐器的品种亦变化多样,而且极具演奏情态。托花盘、香炉散花飞天也甚多,扬手倾泻,轻盈潇洒,千姿百态。其中初唐第 321 窟(见图 9 - 14)[3]西壁的佛龛南侧之双飞天最为生动、优美,堪称绝世佳作(见彩图 9 - 15)。唐代代表洞窟为初唐的第 331 窟和 375 窟,盛唐的第 76、172(见彩图 9 - 16)、148、320 窟(见彩图 9 - 17),中唐的第 91、158(见彩图 9 - 18)、15 窟(见图 9 - 19)[4],晚唐的第 85 和 156 窟。

---

〔1〕谢生保:《敦煌飞天概述》,载《敦煌壁画白描精粹 · 敦煌飞天》,甘肃人民美术出版社 1995 年版。

〔2〕王苗:《敦煌飞天》,文物出版社 1980 年版。

〔3〕谢生保:《敦煌壁画白描精粹 · 敦煌飞天》,甘肃人民美术出版社 1995 年版。

〔4〕谢生保:《敦煌壁画白描精粹 · 敦煌飞天》,甘肃人民美术出版社 1995 年版。



图 9 - 14　持盘持珠双飞天　321 窟(初唐)



图 9 - 19　献花飞天　榆林 15 窟(中唐)

从晚唐进入五代，飞天创作意识淡薄，多为因袭前朝之作，绘制水平下降，但仍然不乏富丽堂皇的场面。从动态和装饰上看，已趋于平庸和衰落。人体已不是那么丰满婀娜，转为清瘦素雅，已无盛唐那种昂扬、激荡之势，略有呆板、沉重之感，程式化倾向已开始显露（如彩图 9－20）〔1〕。五代代表洞窟为第 98 和 100 窟。

9.3.2.4　衰落时期（宋、西夏、元时期）——线条绵软乏力，造型雷同

这个时期为敦煌壁画的晚期。这一时期的敦煌飞天继承唐代余绪，造型动态上无所创新，逐渐走向公式化，失去了原有的艺术生命。由于该地区战乱的原因，也因佛教教派的影响，建窟绘制壁画已濒临惨淡经营境地，因此飞天艺术也不景气，尽管佛教仍为当地主要信仰，中原佛教艺术的影响在敦煌仍起主导作用。〔2〕

宋代建窟不多，多为修改或重绘，造型也比较简单，飞天数量逐渐减少，洞窟多绘千佛。宋代的飞天，继唐、五代之画风，墨线勾画，平涂，用色亮丽，较淡雅；画法写实，线条缺乏力度；造型千篇一律，均为高髻，披巾横飞彩云中，飞舞散花奏乐，面孔长圆，吊眉细眼，削肩细腰。虽为仕女画风格，但神情呆板，呈公式化。〔3〕 宋代代表洞窟有第 327 窟（如图 9－21）〔4〕。

西夏时期，河西地区为党项族统治。党项族虽有其本民族的文化，但亦接受汉族文化，尊崇佛教，多次派使团入中原宋室朝贡取经。此时在河西一带，如武威的天梯山、酒泉的文殊山、张掖的马蹄寺等，建立了一些石窟。敦煌的莫高窟和榆林窟中也有西夏建立的洞窟。除此之外，这一时期还将前期洞窟改建、重绘，多为用石绿作底色的绿壁画千佛，并普遍运用金色装饰。西夏人喜欢绿色，认为蓝绿色是最珍贵的颜色，所以壁画以绿色为主，但画法还是中国传统的画法，讲究线条。在继承宋代壁画艺术的基础上，糅合了本民族的成分（如彩图 9－22），部

---

〔1〕谢生保：《敦煌飞天概述》，载《敦煌壁画白描精粹 · 敦煌飞天》，甘肃人民美术出版社 1995 年版。

〔2〕段文杰：《飞天在人间》，载《文史知识》1988 年第 8 期。

〔3〕胡同庆：《灿烂的敦煌飞天艺术》，载《东方艺术》1995 年第 4 期。

〔4〕谢生保：《敦煌壁画白描精粹 · 敦煌飞天》，甘肃人民美术出版社 1995 年版。



**图 9－21　捧花盘飞天　327 窟(宋代)**

分飞天有西夏党项民族特征(如图 9－23)[1],鼻梁长直且高,腮大面圆,衣饰裙带也有变化,尤以榆林窟西夏窟最为显著。这一时期作品格调欠佳,世俗性强,精品不多,代表窟有莫高窟第 327 窟、榆林窟第 3 窟,以及东千佛洞几个石窟。另外,榆林窟第 10 窟内有一组伎乐飞天,手中各执一种乐器,其中一身所执为胡琴,为我国史料中最早的胡琴图形。

元代为敦煌壁画之末期,这一时期建窟很少,同时佛教密宗教派兴起。蒙古族信奉密宗,所以窟中基本不绘飞天。汉密洞窟尚有余绪。莫高窟第 3 窟北壁观音经变图上方,绘有 2 身飞天,造型较为完美(如彩图 9－24)。这两身飞天相向对称,形象、姿态、衣饰基本相似,头梳锥髻,戴珠冠,脸型丰圆,长眉秀眼,上体半裸,一手托莲花,一手执莲枝负在身上,乘黄色卷云从空而降,衣裙巾带很短,身体沉重,飞动感不强,无佛教飞天的姿态风貌,而像是两位乘云飞行的道教仙童。

敦煌飞天,经历了千余年的岁月,展示了不同的时代特色和民族风格,许多优美的形象、欢乐的境界及其永恒的艺术生命力,至今仍然吸

[1]谢生保:《敦煌壁画白描精粹·敦煌飞天》,甘肃人民美术出版社 1995 年版。

引着人们。正如段文杰先生在《飞天在人间》一文中所说:“他们并未随着时代的过去而灭亡,他们仍然活着,在新的歌舞中、壁画中、工艺品中(商标、广告),到处都有飞天的形象。应该说他们已从天国降落到人间,将永远活在人们心中,不断地给人们以启迪和美的享受。”[1]



**图 9-23　散花礼佛童子飞天　97 窟(西夏)**

---

〔1〕段文杰:《飞天在人间》,载《文史知识》1988 年第 8 期。

## 9.4 敦煌壁画中飞天艺术的美学思考

飞天这种古老的宗教艺术，为什么历经千余年而经久不衰，有如此魅力？为什么直到现代，仍然受到人们的喜爱？作为一种审美意识形态，我们不得不从美学角度来探讨一下它的美学风貌。

佛教画的创作思想，主要是突出和颂扬佛祖，佛像是创作的主要内容，其他造型均为附属和烘托。飞天就是起烘托作用的，其创作内容完全是阶级社会等级观念的再现。其实，佛教在教义和戒律上，严禁"声色娱乐"，但是颇具讽刺意味的是，恰恰是在那么森严的封建制度与宗教戒规禁锢之下，飞天这种袒露胸腹、表现女性人体的图画，得以畅行无阻，而且还得以开放和流传。可以说得过去的理由是：古代艺术家们虽然强调了对佛的敬奉，描述的也是天界，但却巧妙大胆地运用夸张和想象，在所剩有限的、可以灵活掌握的空间，创作出一幅幅超越了宗教思想内容、表现和美化社会生活实际的民间风俗画。

飞天，尤其是敦煌飞天，之所以有生命力，首先是具有强烈的民族性。民族性的特征是，有自己民族喜爱的和惯于接受的人物形象、服饰、风尚习俗和本民族传统的纹样图案。民间性的特征是，以民间画工创造出来的乡土艺术、民间情趣，率真地表达个性，无拘无束。就如创作民间剪纸，即可工笔精细描绘，也可写意夸张，不屑形似，不专细节，表现出天真、质朴的自然之美。[1]

### 9.4.1 寓意美

飞天这种形式的产生本身就是一个伟大的创举。古代艺术家们大胆地摆脱了佛教的清规戒律，打破了封建社会衣不露体、非礼勿视的礼教梗沮，他们用人体在空中的飞翔，象征着人类征服自然、驾驭宇宙空间和对未来、自由、和平的向往，也象征着中华民族激昂奋进的精神；他们巧妙地运用夸张和想象，在有限的空间，用豪放的笔力、对比的色调

〔1〕段文杰：《飞天在人间》，载《文史知识》1988年第8期。

创作出一幅幅超越宗教、具有浪漫主义风格,表现和美化现实生活的民间风俗画。古代画师们用“飞”表示他们的精神解放,用“飞”倾吐他们千百年来被压迫、被侮辱、被歧视的心声。其美学基调既不是狰狞恐怖的恫吓,也不是消沉颓废的呻吟,而是升腾、开朗、乐观的情趣。这是一种浪漫主义与现实主义相结合的创作思想。那么,这一思想是怎么产生的呢?

人类的历史,是与自然作斗争的历史,是人类生活、生存的历史,而艺术正是在这历史的土壤中孕育、生长和开放的鲜花。早在远古时代,我们的祖先在为生存而劳作、奋斗的同时,就产生了离开大地、飞翔天宇的幻想。《庄子·逍遥游》中的“御风而行”,自由逍遥;《太平御览》中有“飞行石中,神化轻举,以为天仙,亦石飞仙”的记载;马王堆楚墓出土的《人物龙凤帛画》、《人物御龙帛画》都描绘了神仙羽人在彩石中奔腾飞翔。后来在汉画像石中也产生了大量的人与动物飞翔的图形,它们对敦煌飞天的形成产生了一定的影响。还有那后来流传极广的民间神话传说嫦娥奔月,飞的是多么浪漫、多么美丽!此外,类似嫦娥的形象也出现在其他的神话故事中,如洛神、麻姑献寿、天女散花等,多采用飞天的造型,塑造出各种轻盈飘逸、巾带凌空的形象。在当时,先民们的生活、劳作环境条件是极其艰苦的,然而,他们并未为原始的生产状态所局限。他们在人类生产力刚起步的情况下,就渴望离开大地的束缚,到无限广阔的天空中遨游。这种驾驭太空、征服自然的理想,表现了人对主体精神的高度肯定。这种理想主义的幻想,在当时强烈地鼓舞、激励着先民们进行奋斗,给他们以抚慰和愉悦,并且代代承传下来,积淀在文化传统的深层,成为一种激励与愉悦人们的精神力量。这种理想,存活在人们的幻想里,进入文学艺术界,成为历久常新的题材。因此,当佛教造型艺术的飞天传来中国时,自然而然地就成为民族心理中飞翔天宇这一理想的适合载体,在本土传统文化的土壤中获得了根基。作为佛教美术体系中的一个构成部分,敦煌飞天的宗教性内涵我们无可否认,然而它在完成宗教美术功能的同时,又满足着人们对超越尘世的理想境界的追求,成功地把人对主体性的肯定、张扬变为可以观

赏的实在。所以，敦煌飞天艺术是浪漫主义的艺术、理想主义的颂歌，是古代人们善良、美好理想憧憬的进一步飞腾与升华。它能流传至今，备受人们的喜爱，其中包涵着许多美好的寓意。

### 9.4.2 构图美

综观全国各地各类飞天，在构图形式上早已超越了希腊、印度飞天的格局，形成了一种中国风格的构图方法。它是一种人物装饰画，用连锁辐射、群体出现，或零散、对称形式，营造出令人愉快的构图，并达成共识的程式，使洞窟原有的森严、呆板的格局，在视觉上得到调和和平衡。飞天构图除人物外，也包含背景图案纹样的设计。背景的纹样十分丰富，敦煌常见的有云纹、火焰纹、莲花纹、连珠纹、忍冬纹、卷草纹、葡萄纹、石榴纹等。这些纹样，是佛教艺术的产物。如莲花、忍冬、缨络等，具有特定的意象。纹样图案既有曲线缭绕的空灵，又有纷云流转的韵律，敦厚静谧，色彩斑斓。所以说，背景是构图的基石，是衬托飞天的重要手段，其中有无穷的构思技巧。

在构图中，简和繁是辩证统一的。简，即大胆地概括取舍或夸张变形，把不重要的部分省略，只紧紧抓住形象的神态特征，如有的飞天只画头和手足，中间为翻飞的群巾飘带或云层遮掩；有的只画飞动的形态，而省却细部的描绘；有的画面运用空白，体现了三维空间的深渊，犹如音乐中的休止符，或书法中的布白，使画面得以松缓，形成简洁、疏朗的画面。繁，即铺天盖地、填满画面，用现代眼光看，往往有琐碎拥挤之感，但古代画家却能合理地组合人物与背景的关系，善于分出层次，即使画得很满，也多而不杂，满而不堵，突出主题。[1]

在构图上利用各种对比关系，也是敦煌飞天的一个特征。如运用了大与小、粗与细、多与少、曲与直、明与暗、疏与密、虚与实、静与动等因素的对比关系，形成一套熟练的构图技巧，使形象更为生动完美。

### 9.4.3 形体美

古希腊学者认为："在万物中，唯有人体具有最匀称、最和谐、最庄

[1]谢生保：《敦煌飞天概述》，载《敦煌壁画白描精粹 · 敦煌飞天》，甘肃人民美术出版社1995年版。

重、最优美的特色。人体是一种高度精密的有机体，是有思想的万物之灵。"因此，人体是艺术中永恒的中心题材。敦煌飞天正是我国古代的人体造型艺术。古人抓住这个题材，用各种手段进行创造，并随时代和审美观的转移而变化。比如早期飞天脸型消瘦，所谓瘦骨清像是也；唐代肥硕丰满，男性则表现雄壮健美，女性则表现柔软曲线，在升腾、俯仰、伸屈、翻腾中体现人的形体美。进入唐代，画工技巧熟练，一般画的体态匀称、比利适当，线条功夫极高。他不仅表示出一个简单的形，而且运用线的技法，还表现出虚实、平面、立体、空间和质感，使人体的气质、神态突出出来，即古人所说的"气韵生动"。这个时期的敦煌飞天，比例准确、体态丰满、线条流畅、色彩华丽。她们大多出现在大型的经变画中，一方面为佛陀说法场面散花、奏乐、歌舞作供养，一方面表现大型经变画中佛国天堂的自由欢乐。飞天飞绕在佛陀的头顶或天空，有的脚踏彩石，徐徐降落；有的昂首挥臂，腾空而上；有的手捧鲜花，直冲云霄；有的手持乐器，横空飘游，其诗情画意正如唐代诗人李白咏赞仙女诗："素手把芙蓉，虚步跟太空，霓裳曳广带，飘浮升天行。"敦煌莫高窟 172 窟的飞天，是其中的典范。她那丰肤柔美、婀娜多姿的体态，伸展自如、灵动优美的舞姿，把女性柔美的形体，表现得尽善尽美。

早期敦煌飞天的造型，古朴、稚拙、憨厚可爱。它有时身体长短、粗细不合比例；有时动作夸张，远近关系也不合焦点透视，但却不减气势之美。观之犹如读乐府诗和观古铜镜、陶俑一样，有一种浓郁的浪漫主义色彩。这种变形、古拙的人体美感特别接近现代主义的美术思潮。

### 9.4.4 动态美

表现人体美，不能都如偶像一样静止地正襟危坐，必须在造型上利用各种动态来体现生命，体现活动的人体之美。这样，它便与静止僵化的佛像形成对比，动静结合，才使洞窟富有生气。敦煌飞天的动态人体造型，通过形体变化，如身体的翻转、扭曲，四肢的伸展、摆动，衣裙飘带的走势，以及背景纹样的流动感，使画面产生运动感，犹如电影的定格，虽属静止画面，内中却充满流动的意态，产生出勃勃生机。这就是由力量、运动和速度构成的动态之美。

敦煌飞天艺术的灵魂在“飞”,飞动感的创造与表现是敦煌飞天艺术的关键。敦煌壁画中飞天的形象、姿态和形式风格,随着时间的推移,都在不断地发生变化。[1] 两晋时期的飞天,大体上未摆脱模仿的痕迹,主要依靠扭曲的体态表示飞翔;造型语言多为明暗不同的色块,通过它来表现形体,虽能表现飞舞之姿,但缺少灵动、飘逸之气。南北朝时期,线条开始成为主要造型手段,流畅的线条不仅生动地勾画出轻盈的体态,而且增强了飞动之势。除了继续用扭转的体态表示飞行外,又着力描绘飘动的披肩、裙带,以展现飞动的轻捷、自如。当时画史上所说的“吴带当风”,这时的飞天便是乘着当风的“吴带”,生动活泼地飞翔起来。到了唐代,敦煌飞天艺术日臻成熟,简练的线条更富于韵律感,飘带更加灵动多变;人物造型面颊圆润,体态丰腴;动态豪迈有力,神采昂扬飘逸,充分地体现了大唐盛世的审美理想。随着时代的变迁,唐代以后,敦煌莫高窟壁画艺术从鼎盛走向了衰落,飞天的艺术水平日趋渐下。[2]

### 9.4.5 服饰美

敦煌飞天的画面显示了各个时期的妆饰式样,充分体现了我国古代服饰艺术之美。从唐代开始,我国妇女的服饰日趋华丽。宫廷妇女上有珠光映鬓,下有彩锦缠身。民间妇女也纷纷效尤,极力模仿“宫装”。唐代妇女基本装束为:上身窄袖短襦,下着紧身长裙,裙腰束及腋下,然后用绸带系扎。敦煌飞天也是以这种模式描绘的,不仅袒胸露腹、披巾拖带,有时也穿着当时的裙襦、衣衫,描绘的十分得体入时,并且不时加以创新。如上衣就有圆领、尖领,窄袖、小袖,半臂衫裙,披肩等;花纹、色彩更是争奇斗艳,各有千秋。[3]

除服饰外,在髻型、头饰、花冠上也多有变化。如有高髻、双髻、斜髻、垂髻,宝冠、花环、环带等不一而足。当时妇女还极为重视面部装

[1]段文杰:《飞天——乾达婆与紧那罗——再谈敦煌飞天》,载《敦煌研究》1987年第2期。

[2]段文杰:《飞天在人间》,载《文史知识》1988年第8期。

[3]谢生保:《敦煌飞天概述》,载《敦煌壁画白描精粹·敦煌飞天》,甘肃人民美术出版社1995年版。

饰,如贴花、画眉(仅画眉就有长眉、柳眉、蛾眉、阔眉等形式)。这些在飞天的造型中都充分地得到反映,也说明古代妇女的审美习尚是一个很值得研究的美学领域。

我们的祖先在一千多年前就熟练地运用浪漫主义写实手法,以高度概括的流动线条,虚实、动静的对比,丰富绚丽的色彩和装饰夸张的形态,表现出飞天的那种灵动优美的韵律和飞腾向上的力量,把拥有美好的寓意、俊美秀丽的形体、飘逸潇洒的飞姿,这样一个完美的飞天艺术形象,展现在世人面前。它不愧为中华佛教艺术宝库中一颗耀眼的明珠,世界文化遗产中的杰出典范。它的博大与精深,至今仍折射着夺目的历史光辉。它的表现形式与艺术魅力仍将为世人所喜爱。它不仅给我们带来美的享受,也使我们从中得到丰富的启示和滋养。

# 10　敦煌壁画之供养人

宗教往往利用艺术，来使我们更好地感到宗教的真理，或是用图像说明宗教以便于想象。

——黑格尔

供养人画像是敦煌石窟艺术中十分重要的内容。所谓供养人，是指出资发愿开凿洞窟的那些功德主、窟主、施主们，及与其有关的如家族、亲属或社会关系成员，当然这并不表示他们是洞窟开凿的工匠等人物。敦煌壁画中的供养人有敦煌的历代大族、地方长官、高僧，也有一般的平头百姓。佛教传播很重视造像，认为信众面对佛、菩萨图像时如见其真容，可以专心致志供奉。所以，佛经中专门有一部《造像功德经》，宣扬造像的好处。对于官绅富豪，广造神像不但现在可以享受奢侈生活、有好的际遇，且死后可以进入“西方极乐世界”。对于平民百姓，佛教也教他们只要能够“随其力分，而作佛像”，即可永离贫穷苦海，过上富裕的日子。因此无论穷富，都来开窟造像、画像题名。佛教徒为了表示虔诚信教、时时供养，把自己的像画在佛像的下边或左右，手捧香炉或香花，或列队行敬礼，或席地跪拜，榜书姓名、官职等的榜题。这种为出资开窟造像的施主所画的功德画就是供养人画像。他们都曾是活跃在敦煌历史上的人物，因此这些画像具有极高的史料价值和研究价值。正是这些壁画中的供养人，代代相传，倾力开凿石窟，修建佛像，绘制壁画，才最终创造出了灿烂辉煌的敦煌文化。在敦煌石窟的大多数洞窟中，都有供养人画像，这些画像是研究洞窟营建时代及窟主等课题珍贵的第一手资料，也是研究敦煌服饰的宝贵实物资料。

# 10.1 敦煌壁画供养人画像史料与艺术研究价值

## 10.1.1 供养人画像、题记与人物分类

### 10.1.1.1 供养人画像

供养人画像是敦煌壁画艺术中的主要内容之一。要说明供养人画的名称和内容,我们首先把供养人画和供养人题记作一简介:供养人就是信仰佛教、出资出力、开窟造像的施主和捐助者,当然这并不表示他们是洞窟开凿的工匠等人物。这些施主和捐助者为了表示虔诚奉佛、时时供养、功德不绝,把自己的肖像画在佛像的下面和左右。后来一些官僚贵族为了留名后世,显示自己的地位和家族的威望,在开窟造像时,不仅画上自己的肖像,还把家族亲眷、部下属僚、供养僧人、侍从奴仆的肖像也画在了石窟里。这些人物肖像画,统称为供养人画。[1]

### 10.1.1.2 供养人题记

供养人题记是在供养人画像旁边或底下书写的姓名、身份、地位、官职等。有的施主和捐助者还在肖像下面或窟壁上书写功德记或发愿文。这些功德记和发愿文也是供养人题记的一部分内容。[2] 据粗略统计,现存题记大约7000余条,供养人画像和供养人题记是不可分割的佛教艺术。

### 10.1.1.3 人物分类

莫高窟供养人画像很有特点:供养人皆是全身且多为群像,有僧尼群像、家族群像、百姓群像、府衙官僚群像。这些画像包括了各阶层、各民族、各行业男女老幼的生者、死者,是社会最广泛的一种人物画像。据敦煌研究院关友惠先生在《敦煌壁画中的供养人画》一书中的统计,仅莫高窟现存492个洞窟中就有供养人画像8000余身。又据敦煌研

---

〔1〕谢生保:《敦煌供养人画概述》,载《敦煌壁画白描精粹·敦煌供养人画》,甘肃人民美术出版社1995年版。

〔2〕段文杰:《敦煌莫高窟供养人题记·前言》,文物出版社1986年版。

究院编《敦煌莫高窟供养人题记》[1]一书的粗略统计,现存清晰完整和漫漶不清的供养人题记大约7000余条。莫高窟供养人画像前后延续了1000多年,是中国最大的古代肖像画图谱。

敦煌石窟中的供养人肖像画,包括了各时代、各民族、各阶层的僧俗人物的画像。大体上可分为5类:

**王公官吏画像** 如割据帝王、西域王公、王妃、王子、公主、文臣、武将、刺史、军使、节度使、县令县衙、校尉等大小官吏。

**宗教人物画像** 如三教大法师、河西都僧统、释教律师、国师、方丈、住持、高僧、和尚、尼姑、善男、信女等。

**庶民百姓画像** 如社人、农夫、农妇、猎户、屠夫、铁匠、织师、塑匠、画师、乐工、百戏艺人等。

**侍从奴婢画像** 如车夫、马夫、侍卫和持弓箭、执香炉、掌团扇、捧鲜花、抱梳妆盒、持饮食盒、牵衣裙、持锡杖等跟随在主人后面的男女小人物。

**各民族人物画像** 如匈奴族、鲜卑族、吐蕃族(古藏族)、回鹘族(古维吾尔族)、西夏党项族、元代蒙古族等。[2]

他们是活跃在敦煌历史上的人物,因此这些画像具有极高的史料价值。

### 10.1.2 供养人画像的史料与艺术研究价值

历时10朝,延续1000余年的敦煌石窟供养人画像,可以成为今天研究多种学科极为珍贵的形象资料。

#### 10.1.2.1 研究石窟营建时代

依据供养人画像的衣冠服饰特征,供养人题记中的人名、官职、纪年,可以研究出石窟初建和重修的时代,较为准确地分析出石窟的断代排年,从中得出各时代石窟的建造特点,以及各时代石窟艺术的风格特点。例如:凡有纪年的供养人画像,其告诉我们的该窟始建和重修的时

---

〔1〕敦煌研究院:《敦煌莫高窟供养人题记》,文物出版社1986年版。

〔2〕谢生保:《敦煌供养人画概述》,载《敦煌壁画白描精粹·敦煌供养人画》,甘肃人民美术出版社1995年版。

代,便成为划分和研究这一时期石窟时代和艺术特点的准确依据。

10.1.2.2 研究佛教史迹

现存的供养人画像中,有大僧统、大僧政、禅师、律师、法师、三学临坛大师、高僧、住持、尼姑、小沙弥(小和尚)以及各民族、各阶层的佛教信徒,由此可知敦煌地区各时代佛教发展的特点。从名僧大德供养画像题记提到的寺院名称,如报恩寺、莲台寺、灵图寺、三界寺、净土寺、开元寺、大云寺等,可知敦煌古代寺院的修建历史。从一些供养人画像、题记、发愿文、功德文中可以知道一些高僧,如洪认、悟真、翟僧统、何法师等对发展佛教、营建石窟的贡献。这些供养人画像就是研究敦煌佛教历史事迹最可靠的资料。[1]

10.1.2.3 研究河西历史人物及当时的政治关系

历史上的河西敦煌地区是一个少数民族政权更替的地区,先后有匈奴、鲜卑、吐蕃、回鹘、党项、蒙古等民族统治过。即使中原王朝统治时,也是地处边塞,多是表面上受命中原王朝、贡奉中原王朝,实际上封建割据,自立为王。因此,敦煌的一些历史事件和历史人物在正史上都没记载,而被历史淹没了。敦煌石窟中的供养人画像多为历代统治者和统治集团中的要员名人,如各族藩王、赞普、可汗,汉族刺史、军使、节度使、边塞武将文臣等。这些供养人画像和题记,可成为研究西北史、河西史、民族史的资料,亦可补史之不足。

同时,通过敦煌莫高窟中的供养人画像,可以了解当时敦煌政权与周边及中原的政治关系。例如五代98窟于阗国王李圣天供养像一图中,深刻地揭示了于阗国与沙州(敦煌)当时的统治者之间的关系。于阗尉迟氏,唐代赐姓"李",五代后晋天福三年,敕封李圣天为"大宝于阗国王"。史料记载,李圣天是沙州(敦煌)最高统治者曹议金的女婿,敕封后,他和夫人曹氏在莫高窟曹议金建造的佛窟中画了他们的供养像。画像头戴冕旒,穿龙袍,和汉家天子没有两样。据史料记载,高居

〔1〕谢生保:《敦煌供养人画概述》,载《敦煌壁画白描精粹·敦煌供养人画》,甘肃人民美术出版社1995年版。

诲出使于阗以后，曾记其见闻说“圣天衣冠如中国”，与此画像是一样的，反映了于阗与沙州中原王朝关系亲密。

又如，曹氏归义军时期所建的一些大型洞窟供养人画像中，有许多回鹘帝王、公主、王子的供养像，从中可以了解到曹氏在敦煌执政120余年中，通好西州回鹘的外交政策。如莫高窟第61窟回鹘公主陇西李氏等供养像，窟主是敦煌当时的最高统治者曹议金之子曹元忠。在4位夫人供养像中，第一身像称“故母”，是曹议金的甘州回鹘夫人；第二身像称“姊”，是曹议金的女儿，元忠的姐姐，嫁给了甘州回鹘；第三身像也是元忠的姐姐，嫁给了于阗回鹘；第四身像称“故母”，是曹议金的元配夫人，元忠的生母。画像的排列顺序和婚姻关系，反映了当时沙州曹氏政权与甘州回鹘、于阗回鹘交往关系。从于阗国王李圣天供养像和回鹘公主陇西李氏等供养像中，我们不难看出，当时敦煌政权的稳定与其周边的和亲政策息息相关。[1]

10.1.2.4 研究历代官制军事

敦煌石窟的供养人画像题记中有官职、官衔以及赐封、带兵人数的记载，而供养人画像的衣冠服饰和兵器的佩戴是一致的。因此，供养人画像和题记可以成为研究历代官制的资料。供养人官职的大小，又与他所统率的军事力量是大体相符的，因此供养人画像也可以成为研究历代河西驻军及军事力量的资料。如唐代驻守河西的豆卢军、墨离军，晚唐至宋代的归义军，这些驻军的首领和武官在敦煌石窟供养人画像中，都有他们的画像和题记。[2]

10.1.2.5 研究历代人物肖像

敦煌石窟中的供养人画像，继承秦汉以来殿堂功臣画像和墓室主人画像的传统，历经10代、相续千年，传承有序、脉络清晰地展现出我国人物肖像的发展过程与优良传统，不仅是现今研究中国人物画极其珍贵的资料，而且就其丰富的创作经验、高超的绘画技艺而言，对现代

---

〔1〕敦煌研究院文献研究所：《敦煌供养人》，甘肃人民美术出版社1999年版。

〔2〕段文杰：《供养人画像与石窟》，载《敦煌研究》1995年第3期。

美术工作者创作人物肖像也是很丰富的借鉴资料。敦煌莫高窟492个洞窟中,几乎都有供养人画像,是中国古代人物画像的集大成者。现存各朝代的供养人画像,脉络清晰地展示出我国传统人物画的发展过程与优良传统。淳朴的汉儒样式画像,秀骨飘逸的魏晋仕人风姿,瑰丽丰腴的隋唐仕女仪容,富于世俗生活风习的五代、宋及少数民族人物等,都可以在这里找到风格相同的作品。持续千年之久的敦煌供养人画像是中国最大的古代肖像画图谱,它的发掘和利用,将对现代人物画产生很好的借鉴作用。

10.1.2.6　研究衣冠服饰、社会民俗

衣冠服饰是社会变革和社会时尚的晴雨表,亦是人类文明社会中国家、民族、地位、身份、性别、行业等属性的标志。石窟供养人画像,是有名有姓的现实人物的摹写;供养人穿着的衣冠服饰,就是那个时代的真实描绘。莫高窟现存的8000余身供养人画像上所绘的衣冠服饰,有其明显的时代特点、民族特点、阶层特点、行业特点。如果把敦煌石窟供养人画像的衣冠服饰研究整理出来,可以编成一部中国古代衣冠服饰史。

供养人画像行列和出行图中,有许多表现社会风土人情的场面,这些风俗画亦是研究社会民俗极为珍贵的形象资料。例如供养人图中的乐队歌舞、百戏杂技、供养马车等。由段文杰先生最早复原的都督夫人太原王氏礼佛图,是敦煌莫高窟供养人画像中规模最大的一幅。这幅画像上共有12人,第一身形象最大,沥粉堆金题名为"都督夫人太原王氏一心供养",第二身、第三身是都督夫人的女儿,后面9人为奴婢。而据研究,与此图相对的北面墙壁上画有都督乐庭瓌及儿子、男仆,南北两壁合起来就是都督乐庭瓌全家礼佛图。这幅画的结构和意境创造上突破了前代整齐严肃的供养人行列,人物位置错落有致,自由活泼,特别是在人物背景的设计上出现了垂柳、萱花、曼陀,并有蜂蝶飞舞,别有一番生活情趣。同时,这也反映了唐代经济的繁荣、社会的稳定与人民生活的富裕。

## 10.2 供养人画像演变的几个特征

供养人画像在敦煌石窟的大多数洞窟中都有,是研究洞窟营建时代及窟主等课题的第一手资料,也是敦煌服饰研究的宝贵实物资料。供养人画像从十六国北朝至元由小到大,到五代宋时,与真人大小一般,且是一个家族人物同处一窟,有家庙祠堂之性质。供养人画像多以主仆组合出现,等级森严:主人像大在前,奴婢像小在后,排列成形。画像大者高丈余,小者仅有寸余。有的洞窟供养人画像多达1000余身。早期画像尺寸较小,内容一般仅表现供养者虔诚恭敬之心。唐代供养人画像进入极盛时期,形象真实,个性鲜明,神态生动,繁华富丽。画像由小型变为大幅,多绘于洞窟的醒目处,榜题内容详细。五代时出现大量的瓜沙曹氏家庭的肖像,画院有专门的肖像画师供养人,祖宗三代一一画出,如同形象的家谱。供养人画像由初始供养礼佛,渐变为服务于政治功利的宣传品。

综观敦煌洞窟壁画中的历代供养人画像,有以下一些特点:

**供养人画像越晚地位越重要** 在早期十六国北凉、北魏、西魏、北周洞窟中,画像极小,单个像仅有不到20厘米高,在洞窟内一般是画于南壁或北壁,或南北二壁中下部一排。到隋唐时画像变大一些,数量也有所增多,在洞窟中的位置更低,一般在各壁底层画一圈供养人画像。到了晚唐张氏归义军时期,在沿袭前代的基础上又有新特点的出现,那便是供养人画像大大长高,部分如同真人大小,又在洞窟甬道中开始画像,而且一般是画窟主或与窟主关系最为密切的人物,也开始突出表现家窟的性质。五代宋曹氏归义军时期在总的特征上沿袭晚唐的同时,也有新特点,那就是几乎所有的供养人都如同真人甚至超过真人大小,另外就是进一步突出家窟的性质,把窟主家族内几代相关人物无论男女老幼,甚至死去的也统统画像入窟。沙州回鹘、西夏、元时多不见供养人画像,即使个别洞窟有画,高度比例也大大缩小,位置也并不确定,有高有底。我们可以认为:敦煌石窟壁画中的供养人画像,基本上在洞

窟中的地位是越晚越重要,画像越晚越大,位于洞窟四壁底层一圈和甬道。[1]

**供养人题记身份地位的味道越来越浓** 早期十六国北周时期,一般只是书写供养人姓名或法号,多见佛家弟子,末尾是“一心供养”等字。到了隋及唐初时,不仅俗人数量大增,而且有了简单的官职官衔。中唐在初盛唐的基础上有所发展。到了晚唐五代宋时期,有的供养人题记一长串,十分复杂,突出表现个人的声誉与功勋。由此可以说,供养人题记所反映的一个总的特点是:随着时代的发展,供养人题记所表现出的供养和佛教的味道越来越淡,而表现个人的身份地位的味道则越来越浓。[2]

**供养人画像的绘画表现个性时代越晚越细致** 供养人在不同的时期,时代特征都比较突出,而在个性的表现上,则是越早越突出。十六国北朝时期,供养人所表现出的北方少数民族如鲜卑等形象特征比较明显。隋代初唐的男像着圆领袍,女像窄衫小袖长裙。盛唐所表现出的与当时全国流行以胖为美的风尚相一致。中唐有盛唐遗风,同时也有着蕃装人画像。而到了晚唐,特别是五代宋时,洞窟供养人表现出千人一面,较为沉闷呆板。早期几乎只是一个大的轮廓形状,到了隋初盛唐时开始有服饰纹样出现,而到了晚唐特别是五代宋时则是对服饰纹样进行详细的勾画,表现得十分复杂。[3]

**供养人位置男女分别排列** 无论什么时期,敦煌壁画中的男女供养人总是分别开来,画在不同的壁面位置,或左或右,但不同壁,充分反映了中国自古以来男女有别的观念。在相同性别的供养人众画像中,出家众又总是在在家众的前面,意在强调佛窟的性质,或许也表明了敦煌历史上僧人地位一直较高,同时也说明了敦煌佛教一直长盛不衰的

[1]谢生保:《敦煌供养人画概述》,载《敦煌壁画白描精粹·敦煌供养人画》,甘肃人民美术出版社1995年版。

[2]谢生保:《敦煌供养人画概述》,载《敦煌壁画白描精粹·敦煌供养人画》,甘肃人民美术出版社1995年版。

[3]谢生保:《敦煌供养人画概述》,载《敦煌壁画白描精粹·敦煌供养人画》,甘肃人民美术出版社1995年版。

背景,再者还表明家族在对佛窟的经营中有专门的家族出家之人的事实,也反映了在具体的洞窟营建过程中负责人或许主要是这些家族相应僧人的历史事实。[1]

## 10.3 供养人画像的发展和时代特点

敦煌石窟中的供养人画像,历经10个朝代,延续1000余年,随着政权的更替,逐代衍变,画像由小变大,题记由简变繁,位置由暗变显。如以时代划分,可以十分明确地勾画出敦煌石窟历代供养人画像变化与发展的线索与轮廓,这也是我们进行比较研究的第一手资料与基本问题的切入点。供养人画像在每个朝代、每个时期都留下了极其明显的时代特点。

### 10.3.1 北朝时期——画像小而简,题记略而隐

北朝时期(北凉、北魏、西魏、北周)的供养人画像一般都很小,大都画在窟内壁画下层,或中心塔柱的下沿,多在不很醒目的地方,形象简练,分行排列,像列整齐,形貌相似,无大区别。题记亦很简略,只书有身份和姓名。北凉第275窟南北二壁现存供养人画像33身,高约20余厘米,列行整齐地排列在南北壁画的下层,前面是吹大角号的乐伎,身穿袴褶;后面供养人头系幅巾,交领短袍,腰部束带,白袴乌靴,双手合十,做供养状,人物面目几乎一样。[2] 又如北周第428窟四壁壁画下层和中心塔柱四周佛龛下沿,分上、中、下3层,共画20余厘米的供养人画像1200余身。

按理说,供养人像应当是真人的肖像,但是这类宗教功德像往往是大批制作的,自然无法以特定的个人为蓝本,只能采取程式化和类型化的办法以表现其民族特征、等级身份和虔诚的宗教热诚,不能脱去千人一面的倾向。而在供养人的行列中,僧侣必居其首,从而显示宗教地位

[1]敦煌研究院文献研究所:《敦煌供养人》,甘肃人民美术出版社1999年版。

[2]万庚育:《北魏时代的艺术》,载《甘肃画报》1984年第4期。

的崇高，王公贵族像则用显著的地位和笔墨加以突出。[1]

这一时期，供养人画像具有特色的是如下两个洞窟：

一是西魏第285窟（见图10－1）。该窟供养人画像已出现了典型化的艺术造型，面目清秀，眉骨高耸，眸子乌黑，嘴角含笑，体态潇洒，神情微妙，具有魏晋南北朝文人秀骨清象的气质。同窟还有一些身穿胡服，头戴卷沿毡帽，腰系革带，挂打火石、刀子、磨刀石、解结锥、针筒、绳子等生活用具的供养人画像，形象虽小，表情动态却饶有风趣。榜题上有滑黑奴、殷安归、在和、难当等姓名，大约多为北方少数民族人物。

二是西魏第288窟。该窟东壁两侧的供养人画像，已打破了北凉时供养人整齐排列的形式，出现了生活化的场面，不仅把供养人的侍从奴仆画入供养人画中，还把马车画入画中。主人与侍从体态高低不同，位置前后错落。如东壁南侧一王公或贵族的画像，身形高大，面目长



**图10－1　供养人　285窟（西魏）**

［1］关友惠：《莫高窟壁画艺术·西魏》，甘肃人民出版社1986年版。

方，头戴笼冠，身穿大袍，长衣曳地，颈加曲领，身系蔽膝，脚穿笏头履，神态庄重恬静。身后有3个小童仆，1人为主人提牵衣裳，1人执伞，1人打团扇（如图10－2）〔1〕。

早期的供养人像作为一种艺术品，一般来说还不够精细，但重要的是它具有珍贵的历史价值。有的题记为今天的研究提供了重要的线索，而且由于它直接描绘了当时现实世界中的人物，其人物形象，特别是人物的衣冠服饰，都是研究者不可或缺的第一手形象资料。〔2〕



**图10－2　男供养人及侍从　288窟（西魏）**

〔1〕谢生保：《敦煌供养人画概述》，载《敦煌壁画白描精粹·敦煌供养人画》，甘肃人民美术出版社1995年版。

〔2〕关友惠：《北周时代的艺术》，载《甘肃画报》1983年第6期。

### 10.3.2 隋代时期——画像更加典型化、自由化

隋代是莫高窟建窟最繁的朝代。根据不完全统计,隋朝一代,前后仅有38年,却在莫高窟新建洞窟100多个,是北朝4个朝代现存洞窟的2倍多。隋代是敦煌艺术发生变革的时期,此时敦煌壁画艺术更加中国化。[1] 在供养人画像上也表现出了两大特点:

**人物形象更加典型化、艺术化、自由化** 例如,隋代第62窟中的女供养人,头梳高髻,身穿短衫长裙,肩披风衣,眉目清秀,手持莲花,神情文静虔诚。身后的供养牛车、车夫、侍从都画得栩栩如生。画师对他所表现的人物形象,进行了典型化、艺术化的描绘,才把瞬息即逝的人物神情动态表现了出来。

**供养人画场面更加世俗化、生活化、丰富化** 例如隋末第390窟南北二壁下层画有隋代供养人60余身,侍从女仆80余身。从画像服饰和残存的题记"幽州总管府"看,这可能是某一官僚家族及僚属的群像。供养人行列中有供养牛车和赶车者,有供养马匹和驭马者,还有供养卫队和供养乐队。男供养主像有的身着大袖襦,系蔽膝,戴笼冠;有的身穿窄袖长袍,腰系革带,头裹巾子;有的持香炉;有的捧鲜花。女供养主像,身材颀长,头梳大髻,身穿衽袖小衫,腰系长裙,披帛很自如地从两肩或肘弯处垂下。有的袖手,有的合十,有的持盘,有的擎花,动作优雅,神情虔诚。男女供养主像身后都有两三个较小的侍从跟随,有的打团扇,有的捧食盘,有的抱衣匣,有的牵衣裙。整个供养人行列,高低不等,大小相错,体态多变,服饰相异,画像不大,却造成一种宏大的气势。尤其是女供养人队尾画供养女乐一组,共计8人,分别演奏琵琶、箜篌、横笛、排箫等乐器。8位女艺人前后左右相错,姿态各异,边奏边行,徐步前进,尤为生动(如图10-3、10-4)[2]。又如隋代398窟(见彩图10-5)中供养童子画像,富有浓厚的生活气息。[3] 这些画面不

---

[1]李其琼:《莫高窟壁画艺术·隋代》,甘肃人民出版社1986年版。

[2]谢生保:《敦煌壁画白描精粹·敦煌供养人画》,甘肃人民美术出版社1995年版。

[3]谢生保:《敦煌供养人画概述》,载《敦煌壁画白描精粹·敦煌供养人画》,甘肃人民美术出版社1995年版。



图 10－3　女供养人及侍从　390 窟(隋代)



图 10－4　供养乐伎　390 窟(隋代)

仅表现了供养人家族的显赫地位,同时也把供养人现实生活中的真实情感画入了壁画之中。[1]

### 10.3.3 初盛唐时期——画像逐渐增大,位置逐渐醒目

这一时期,唐王朝直接管辖敦煌地区。初盛唐是李唐王朝政治经济上升的繁荣昌盛时期。此时,唐代的文化艺术达到了极盛时期。敦煌石窟艺术受到大唐中原文化艺术的直接影响,艺术水平也达到了顶峰。唐代前期,写真画家辈出,不仅有著名的凌烟阁功臣画象,在两京寺观里还有许多历史或现实人物的写真,如明皇像、梁武帝像、玄奘像、于阗国王像等。当时知名的宗教画家如阎立本、吴道子、李果奴等同时都是肖像画家。敦煌莫高窟的供养人画像虽然不同于写真,但仍属于肖像画的范畴。尤其到了唐代,敦煌壁画在艺术表现上逐步打破了千人一面的模式,愈来愈多地刻画出不同人物的特点和个性。供养人的形象已经不仅仅局限于表达对宗教的恭谦与虔诚,而且还用于显示氏族门庭以及宗族的谱系。[2]

在初唐,供养人画像多排列在洞窟四壁的下部,有的一主数仆、三五成群;有的排成整齐的队伍,绕窟一周。[3] 盛唐时,开始把供养人画到甬道的两侧,形象随着题材的扩大和大型经变画构图的发展,也发生了很大的变化,出现了新的特点:人物形体已比隋代供养人画增大,位置画在了洞窟甬道两侧或东壁门两侧很醒目的地方;人物形象造型生动、丰富、优美,体态健美,曲眉丰颊,服饰艳丽、雍容华贵,神情高雅。画像中王公大臣、地方官吏、贵族妇女、僧侣居士以及侍从奴婢等人物,描绘日益精湛(如彩图 10-6、10-7)。这一方面体现了唐朝以丰肌肥体为美的审美习尚,另一方面反映了唐代经济的繁荣和人民生活的富裕。供养人画面宏伟,比前代更富于生活气息。画面中的人物容貌神情富有个性,表明了不同地位、不同身份的人物形象。[4]

---

〔1〕贺世哲:《隋代敦煌艺术》,载《甘肃画报》1984 年第 1 期。

〔2〕万庚育:《莫高窟的盛唐艺术》,载《甘肃画报》1984 年第 3 期。

〔3〕史苇湘:《莫高窟的初唐艺术》,载《甘肃画报》1984 年第 2 期。

〔4〕段文杰:《供养人画像与石窟》,载《敦煌研究》1995 年第 3 期。

以下两个洞窟中的供养人画像，最能代表初唐和盛唐的风格特点。

第329窟中的供养人画最能代表初唐的风貌，但此窟中的供养人画大部分已残缺不清了。东壁南侧的一身女供养人保存尚好，头梳锥髻，面着素粉，曲眉丰颊，身穿露胸的圆领窄袖长裙，肩披罗巾，长裙裹足，双膝跪坐，两手合十持莲花，自然地放在双膝上，眼睛凝视前方，一副虔诚而恬静的神情，体态优美，形象传神。从此身供养人画像上，可以看出唐代画师在人物造型、艺术构思上所表现出来的求美求真的风格和成熟高超的艺术水平（如图10－8）〔1〕。第130窟（如图10－9）〔2〕是盛唐天宝年间建造的一座大佛窟，甬道两侧各绘一幅大型供养人群像，画像高于真人，规模宏大，气势雄伟。南壁所绘都督夫人太原



**图10－8　女供养人　329窟（初唐）**

〔1〕谢生保：《敦煌壁画白描精粹·敦煌供养人画》，甘肃人民美术出版社1995年版。

〔2〕谢生保：《敦煌壁画白描精粹·敦煌供养人画》，甘肃人民美术出版社1995年版。



**图 10－9　都督夫人公主供养像　130 窟（盛唐）**

王氏礼佛图是莫高窟唐代供养人画像群中艺术水平最高、规模最大的一幅。画面上有 12 人，前 3 人为主人，后面 9 人为奴婢。前列第一人是都督夫人太原王氏，画像巨大，身超真人，头饰玉梳，鲜花宝钿，身穿碧衫红裙，肩披降地锦帔，脚蹬笏头花鞋，手持巾，捧香炉，虔诚向佛。其后两个身材略低者是都督夫人的女儿，遍体罗绮，衫裙帔帛，满头珠翠，凤冠金钗，面饰花钿，小头鞋履，斜身摇步，一副豪门贵族小姐姿态。两位小姐身后是 9 位奴婢画像，她们发式各异，服饰多着男装，圆领长衫，腰系革带。这种"束装似男儿"的打扮，正是唐代天宝年间兴起的奴婢时装。这幅供养人画群像，造型真实，富于生活气息，无论主人还是奴婢，都具蛾眉丰颊、丰肌肥体的健美特征。每个人的面容神采，各不相同：主人们雍容华贵，手捧香炉或鲜花，合掌敬礼，流露出恭敬虔诚的心情；奴婢们有的捧琴，有的执扇，有的端净瓶，有的捧花盘，悠然自

得，回头顾盼，窃窃私语，漫不经心，与主人的心情颇不相同，深刻地表现了生活的真实。整幅画像给人以健美的感受，可与唐代名画家张萱《捣练图》和周昉《簪花仕女图》相媲美，实是一幅形象生动、性格鲜明、生气蓬勃的唐代美人图。[1]

### 10.3.4 中唐时期——画像极具吐蕃特点

这一时期，吐蕃统治者占领敦煌地区。安禄山叛乱之后，唐王朝减弱了对陇右河西地区的军事力量，吐蕃统治者乘机于公元763年攻占兰州，从东向西，长驱直入，攻陷凉州、甘州、肃州，唐朝守军节节西退，官民僧尼，退集敦煌。军民固守11年，因得不到唐王朝的救援，粮械皆竭，迫以“毋徙他境”开械投降，直到大中二年（848）张议潮起义，收复敦煌，吐蕃统治者占领敦煌长达67年。[2]

吐蕃统治者占领敦煌时期，并没有中断敦煌佛教艺术的发展。原因之一是吐蕃统治者也很信奉佛教；原因之二是敦煌的居民没有迁徙他处，仍然保留着汉唐文化的传统。由于割断了同中原文化艺术的交流，此时期的艺术水平已无初唐时期那样灿烂辉煌了。[3] 这一时期供养人画像的特点是：

（1）人物造型、衣冠服饰继承盛唐风格，但已无盛唐供养人画像动人的风采。例如，中唐第159窟中的女供养人，面型椭圆，弯眉细眼，首饰简单，服饰朴素，体态已不像盛唐时那样丰肌健美、光彩夺目。[4]

（2）吐蕃占领河西统治敦煌时期，敦煌石窟供养人画像中出现了大量的吐蕃王公、官吏的画像。例如，第159窟维摩诘经变中的吐蕃赞普听法供养图，吐蕃赞普戴缠头高冠，穿交领内衣，外套翻领长袖大衫，腰系革带，佩挂短刀，一手持香炉供养，形体丰硕健壮。随赞普出行，一人捧供物在前，二侍从引路，赞普身后一侍从高挑伞盖相随，后面三人

〔1〕谢生保：《敦煌供养人画概述》，载《敦煌壁画白描精粹·敦煌供养人画》，甘肃人民美术出版社1995年版。

〔2〕李其琼：《莫高窟壁画艺术·中唐》，甘肃人民出版社1986年版。

〔3〕段文杰：《吐蕃时期的莫高窟艺术》，载《甘肃画报》1984年第4期。

〔4〕万庚育，黄文昆：《敦煌的艺术宝藏（图版解说）》，文物出版社1980年版。

似为臣属,各执鲜花,缓步而行。又例,第359窟中的吐蕃族男女供养人,其男供养人头戴缠巾高冠,身穿左衽翻领宽袖长袍,腰系革带,饰瑟瑟珠,足蹬皮靴,立眉大眼,络腮短颈(如图10-10)[1];其女供养人亦头戴缠巾,穿左衽翻领长袍,腰系革带,足蹬长靴,脸型丰圆,立眉大眼。这些供养人画像成为研究古代藏族人物形象的珍贵资料。



**图10-10 吐蕃男供养人 359窟(中唐)**

〔1〕谢生保:《敦煌壁画白描精粹·敦煌供养人画》,甘肃人民美术出版社1995年版。

### 10.3.5 晚唐五代北宋时期
### ——画像高大、像列壮观、服饰艳丽、雍容富贵

这一时期，河西归义军张氏、曹氏政权统治敦煌地区。会昌二年（842）吐蕃赞普死去，吐蕃统治集团因争王位，发生内讧。大中二年（848），张议潮乘机率领敦煌人民起义，赶走了吐蕃统治者，随后，相继收复了河西及伊西11州，回归大唐。大中五年唐王朝敕授张议潮为归义军节度使，统辖河西、伊西11州，直到唐末。此时为敦煌的晚唐时期，即归义军张氏政权时期。[1]

天祐四年（907）李唐王朝瓦解，张议潮之孙张承奉自立的西汉金山国也随之覆灭，河西归义军政权被沙州刺史曹议金接替。后唐同光二年（923）正式授曹议金为河西归义军节度使。[2] 此后，曹氏5世统治河西地区历经五代、北宋直至西夏大庆元年（1036）李元昊攻陷瓜州，覆灭曹氏政权。河西归义军张曹政权统治长达185年。[3]

张曹归义军政权，表面上受命中原王朝，贡奉中原王朝，实际上封建割据，一切自治，是敦煌河西地区的土皇帝。张、曹统治敦煌地区时，利用佛教巩固政权，在莫高窟、榆林窟大量建窟造像。敦煌的张、曹、索、李等豪门贵族，为了宣扬祖先家族的威望，也在莫高窟、榆林窟竞相建窟造像，实际上已把佛窟变成了家庙。[4] 这一时期，可以说是敦煌供养人画像的高峰，出现了三大特点：

**画像高大，像列壮观**　张、曹家族所营建的洞窟中，上自先祖、全家大小，下至亲戚属僚、部下女婢（见彩图10-11），按地位尊卑，全部画入供养人行列。例如，五代第98窟，是河西归义军节度使曹议金的功德窟，窟内甬道南壁画曹议金父子等男供养人画像9身，甬道北壁画张议潮父子等男供养人画像9身，主室东壁门南北两侧和南北两壁前部

---

〔1〕关友惠：《莫高窟的晚唐艺术》，载《甘肃画报》1984年第5期。

〔2〕段文杰：《张议潮时期的敦煌石窟艺术》，载《敦煌学辑刊》1983年第3期。

〔3〕谢生保：《敦煌供养人画概述》，载《敦煌壁画白描精粹·敦煌供养人画》，甘肃人民美术出版社1995年版。

〔4〕关友惠：《中国敦煌壁画全集：晚唐》，天津人民美术出版社2003年版。

画曹氏家族亲属和于阗国王李圣天夫妇等供养人画像51身，其身高等于或高于真人。主室西壁和南北两壁后部下层，画曹议金的属僚、部下、僧人、侍从等画像220余身，高约60厘米。供养人画像几乎占了全窟壁画面积的1/4。其中于阗国王李圣天的画像（见彩图10－12），身高2.82米，头戴冕冠，身着汉族帝王服饰，广眉大眼，八字短胡，一手执香炉，一手持鲜花，仪表堂堂，气宇轩昂，是莫高窟中最高大的供养人画像。这些身居统治阶层的供养人画像，已经神化，被奉为神灵，也成了当地民众崇拜的偶像。

**服饰艳丽，雍容富贵** 张、曹归义军时期的供养人画像虽无初盛唐时期的生动传神，缺乏性格、模式呆板，但衣冠服饰的华丽、人物姿态的娇艳，超过了盛唐和中唐。例如，晚唐第9窟（张承奉功德窟）、五代第98窟（曹议金功德窟）、五代第61窟（曹元忠功德窟）中的女供养人皆头饰凤冠、桃冠或梳高髻，上饰玉簪、金钗、步摇悬珠，项饰瑟珠，胸饰璎珞，黛眉红唇，面贴花钿，身穿短衫落地长裙，肩披锦绣披巾，身姿娇丽，或持香炉，或捧鲜花，或双手合十，做供养状（见彩图10－13）[1]，恰如唐诗描写："云鬓花颜金步摇"[2]，"头上鸳钗双翠翘"[3]。

**光宗耀祖，以画树传** 张、曹归义军时期，敦煌的豪门贵族，不仅用供养人画像宣扬自己家族的威望名声，还用绘画的形式宣扬祖先的丰功伟绩，树碑立传，由此出现了许多出行图，如晚唐第156窟中的张议潮夫妇出行图、晚唐第94窟中的张淮深夫妇出行图、五代第100窟中的曹议金与回鹘公主出行图、五代第409窟中的曹议金出行图（见彩图10－14），还有榆林窟第12窟中的慕容归夫妇出行图。这些出行图实际上也是供养人画的形式，具有双重意义：其一，出行图中的人物向佛作供养，因为他们的丰功伟绩和豪华富贵的生活来自佛恩；其二，活着的后来人向出行图中的人物作供养，因为他们敬谒祖先，时时不忘祖先

---

〔1〕谢生保：《敦煌供养人画概述》，载《敦煌壁画白描精粹·敦煌供养人画》，甘肃人民美术出版社1995年版。

〔2〕白居易：《长恨歌》。

〔3〕韦应物：《长安道》。

的功德。其中规模最大，艺术水平最高，最具历史意义的是第156窟南壁的张议潮统军出行图。该图高1.08米，长8.88米，面积约9.6平方米，以横卷连环画的形式，描绘了张议潮率领敦煌军民，抗击吐蕃统治者，收复河西失地的雄壮气势和丰功伟绩。[1]

### 10.3.6 西夏、元代时期——画像少而小，但具民族特点

这一时期，是回鹘、党项、蒙古3个少数民族政权占领敦煌的年代。这3个少数民族政权统治敦煌长达330余年。由于这3个少数民族都信奉佛教，故而没有中断敦煌石窟的佛教艺术的创作，在莫高窟和榆林窟新建和重修了不少洞窟，但在石窟艺术水平上江河日下，日趋衰落。这一时期的供养人画像少了，形象也小了，与张曹归义军汉族政权时期的画像相比，在规模气势、人物造型、绘画技艺上等，都无法相提并论，只是在少数民族人物外貌特征、服饰风格上留下了极为珍贵的形象资料。[2]

#### 10.3.6.1 回鹘族供养人画像

五代、北宋归义军曹氏政权时期，敦煌石窟中就出现了回鹘族供养人画像。那时作为曹氏家族的姻亲供养人像，人物造型和服饰还有汉化的成分。只有西夏王朝时期，在沙州回鹘占领敦煌时，回鹘族供养人画像最具有本民族的特征。例如，第409窟东壁南侧的回鹘王供养像（见彩图10－15），身形高大，两腮丰圆，柳叶长眉，八字小胡，头戴桃形云镂高冠，身穿圆领窄袖龙袍，腰系革带，上佩短刀、火镰、解锥、荷包等什物，足蹬毡靴，手持香炉礼佛，身后8个侍从，分别张伞、执扇、持宝剑、捧弓箭、背盾牌，其圆领窄袖花袍，与回鹘王相似。东壁北侧的回鹘王妃供养像（如图10－16）[3]，身形健壮，长眉秀目，高鼻小唇，头戴桃形大凤冠，身穿桃形翻领窄袖长袍。这种形象和服饰与新疆高昌回鹘石窟中的供养人几乎完全一样。西夏时代回鹘部落遍布河西走廊，石



---

[1] 谢生保：《敦煌供养人画概述》，载《敦煌壁画白描精粹·敦煌供养人画》，甘肃人民美术出版社1995年版。

[2] 刘玉权：《莫高窟的壁画艺术（西夏）》，载宁夏画报1984年第1期。

[3] 谢生保：《敦煌壁画白描精粹·敦煌供养人画》，甘肃人民美术出版社1995年版。

窟里留下了当时的回鹘王供养像也是重要的文物遗迹。[1]

10.3.6.2　党项族供养人画像

西夏王朝是一个以党项族为主的多民族政权。西夏晚期,出现了少数党项族供养人画像,多画在榆林窟西夏新建的洞窟中,如榆林窟第29窟中的西夏党项族供养人像(如图10－17)[2],无论男女均体形高大,圆脸大耳,两腮外鼓,弯眉细目,鼻梁高拱,唇小而厚,嘴角上翘。男像秃发毡冠,身穿圆领长衫,腰系褶裙,足穿尖头钩靴。画像的高大形体,圆脸突腮,窄袖长衣,表现出西北游牧民族强悍豪放的气质。



**图10－16　回鹘王妃像　429窟(西夏)**

---

[1]谢生保:《敦煌供养人画概述》,载《敦煌壁画白描精粹·敦煌供养人画》,甘肃人民美术出版社1995年版。

[2]谢生保:《敦煌壁画白描精粹·敦煌供养人画》,甘肃人民美术出版社1995年版。



**图 10－17　男供养人及侍从　榆林 29 窟(西夏)**

10.3.6.3　蒙古族供养人画像

元代蒙古族是最后统治敦煌的少数民族政权,虽然历时 140 余年,但在敦煌新建重修的洞窟却很少。[1] 经考证,现存洞窟中有元代新建窟 8 个,重修窟 19 个,总计 27 个。这些洞窟中,多数洞窟没有供养人画像,仅一二例有,其中最有代表性的是莫高窟第 332 窟和榆林窟第 3 窟中的蒙古族供养人画像(如图 10－18)。第 332 窟甬道南壁的男供养人画像,头戴卷沿笠帽,有的顶饰羽毛,帽后垂巾,身穿交领窄袖长袍,外套半臂衫,肩上饰比肩,脚穿长筒皮靴。女供养人头戴高耸的瓶形顾姑冠,冠后垂巾带,身穿交领宽袖大袍,足穿皮靴。其中前排有一身形高大的供养人,头戴高大的顾姑冠,冠后垂披巾,身穿染花交领大

[1] 孙修身:《莫高窟的元代艺术》载《甘肃画报》1985 年第 3 期。



图 10－18　男女供养人　榆林 3 窟（元代）

长袍，长袍后襟曳地，双手合十，持花礼佛。像前有一男童持花引导，像后有一女仆牵持衣襟，看上去好似一位蒙古族的王妃或贵妇。[1]

敦煌莫高窟供养人画像从十六国北朝至元代由小到大，到五代、宋时和真人一般大小，并且是一个家族人物同处一窟，具有家庙祠堂的性质。历时 10 朝，延续 1000 余年的敦煌石窟供养人画像，是今天多种学科研究极为珍贵的形象资料，是研究石窟营建断代的资料，是研究佛教历史事迹的资料，是研究河西历史人物的资料，是研究历代官制军事的资料，同样也是研究衣冠服饰、社会民俗的资料。

可以想象，在敦煌莫高窟的修建中，不知道有多少能工巧匠和丹青妙手在为开凿洞窟的活动服务，特别是那些一流的画家们，在倾心完成前世和来生的修行境界时，又是以怎样的心情来完成那些豪门望族、达官贵人的现世脸谱！在佛的世界中虽没有贵贱之分，但丹青圣手们却没有给自己留下一幅自画像！

---

〔1〕段文杰：《晚期的莫高窟艺术》敦煌研究 1985 年第 3 期。

# 11　敦煌壁画之服饰

中华冠带，衣履天下。

——张仃

素有衣冠王国美誉的中国，服饰文化源远流长。当我们的祖先穴居野处茹毛饮血的时候，服饰仅具有遮体避寒的功能，随着生产力水平的提高，服饰的功能也进一步多元化。这种变化通常与文明的演进，历史的变革，经济的消长，文化的盛衰甚至宗教的兴起紧密相关。可见，服饰是文化的特征和代表。从服饰，我们可以区别各个不同时期的不同民族，可以区别不同时代的不同社会等级；服饰也可以反映我国纺织业的发展，皮裘业的发展，印染业的发展及我国工艺美术的发展。

敦煌莫高窟作为举世闻名的佛教艺术宝库，其精粹——45000多平方米的壁画，林林总总，保存了数以万计的人物形象。在这些人物形象中，无论是天国的众神还是人间的众生，他们的衣冠服饰，都是历代社会中人们衣着的再现，也是千年间十余个朝代各国、各民族、各阶层不同身份人们衣冠服饰的真实而全面的展示。尤其是形式多样、色彩斑斓的民族服饰，不仅给人以艺术美的感染，还为我们留下了珍贵的服饰文化史资料，真可谓是古代艺术的一朵奇葩。

## 11.1　敦煌壁画服饰的分类

敦煌壁画中所反映的服饰资料，从十六国到元代，上下千年，延续不断。随着时代的变迁，改朝换代，统治民族的更迭，凡汉族服饰，各少数民族的服饰，以及两者交融的装扮，都在壁画的人物穿着中反映出来。

### 11.1.1 从民族的角度划分

从民族的角度出发，可以将敦煌壁画中的服饰大致分为：胡服、汉装、吐蕃装、回鹘装、党项服、蒙古服等。

胡服——窄衫小袖，主要是从十六国末到北魏时期；汉装——褒衣博带、大袖裙襦、澜袍冠履，从西魏时期一直到隋唐；吐蕃装，即中唐吐蕃统治时期的服装；回鹘装，在五代、宋时期较为流行；党项服，存在于西夏国时期；蒙古服，即蒙元时期的服饰类型。

### 11.1.2 从官僚等级的角度划分

从官僚等级上讲，敦煌壁画中的服饰主要有汉族帝王的衮冕、笼冠、通天冠，有文臣的进贤冠服，有宰相的豹尾冠服，有藩镇一方的节度使幞头靴袍，有庄园主的大袖长袍，也有普通劳动者如屠夫、泥匠、农民、船夫等的长衫、半臂、犊鼻裤、笠帽等等。

如莫高窟中唐159窟，从服饰上可以看出站在垫上华盖下，头戴筒状垂带红毡帽，发分结于两鬓，项饰瑟瑟珠，身着大驳领长袍，袍袖垂足，驳领和袖缘饰虎皮，腰系革带，配腰刀，下穿裤，脚穿乌靴者为吐蕃赞普。赞普前一人袍上有如意纹肩饰，最前面两人袍服驳领有豁口，驳领酷似今天西服驳领。侍从服饰几同赞普服饰。此外，随后的有戴翎冠或戴锦帽、毡帽、暖帽、金瓜帽，穿交领、圆领、驳领袍服或卷发、髯口、赤膊、跣足裹巾披帛的，显然是各国各族人物。从服饰、从位置上可以看出赞普站在主导地位，吐蕃人处在主人位，其他各国各族的人处在从属地位，这说明当时敦煌已由吐蕃人占领，受吐蕃统治。

### 11.1.3 从佛界和俗世的角度划分

敦煌壁画虽然以佛教为主，但其描绘的芸芸人物却集天上人间之大成，因此各种人物所穿的服饰也就集天地于一体了。具体可以分为两大类。

一类是佛界宗教神灵的服饰，如佛、菩萨、佛弟子、天王、力士、伎乐飞天、罗汉、金刚、比丘等等。他们是神，是偶像，其形象不同于世俗凡人，除了头上有圆光、脚下踩莲花外，还被罩上了一层宗教神秘色彩，其

衣冠服饰上往往混杂中外，具有夸张、想象的成分，真实地反映了古代的服饰文化。

另一类是俗世人物的服饰。敦煌艺术中的世俗人物真可谓包罗万象，其中既有帝王将相，也有平民百姓；既有农夫渔民、工匠商旅，又有乐人医生，猎人乞丐；既有中原汉族人物，也有大量的西北西南各民族人物，还有中亚、西亚人物，三教九流，无所不有。这些服饰又因不同的国家、民族而各异，它们如实地表现了千年间十余个朝代各国、各民族、各阶层不同身份的世俗人的穿戴。毫不夸张地说，这些形形色色的世俗人物形象所展示的古代衣冠服饰资料，构成了一座琳琅满目的古代服饰文化博物馆。

## 11.2 敦煌壁画服饰的民族风格特征

一个民族的服饰，可以反映民族文化的某些特征。每个民族的服饰均有其自身的特色，从而与其他民族相区别。它是民族自我意识的表现形式，也是一个民族稳定的标志之一。敦煌石窟的壁画保存了丰富而珍贵的中古时代服饰的图像和资料，从北朝到宋元，时代跨越千年。而在这千年的历史长河中，不同民族服饰所具有的独特风格特征，成为我们今天了解历史的第一手资料。具体地，可以从下面所述的各民族服饰特点加以进一步认识。

### 11.2.1 胡服

古代胡服的主要特点是：短衣，长裤，革靴或裹腿，瘦袖紧身，翻领左衽，便于活动。从敦煌早期壁画中可以看到，着胡服的男女，男衣一般仅短及膝，折襟翻领；而女衣稍长，内另有女裙。“窄袖利于驰射，短衣长靴便于涉草”，这是胡服便于活动的体现。

具体地说，男子常服袴褶，即短衣下裤。上褶以织帛或织锦做成，也有用皮革者；下袴一般以木棉织成，这种袴褶在莫高窟285窟有明确的图像（见图11－1）。男子的上褶为圆领、对襟（也有侧襟），窄袖紧身，衣长不过膝。领口、双膝、袖口均以黄色锦或较厚实的质料沿边。

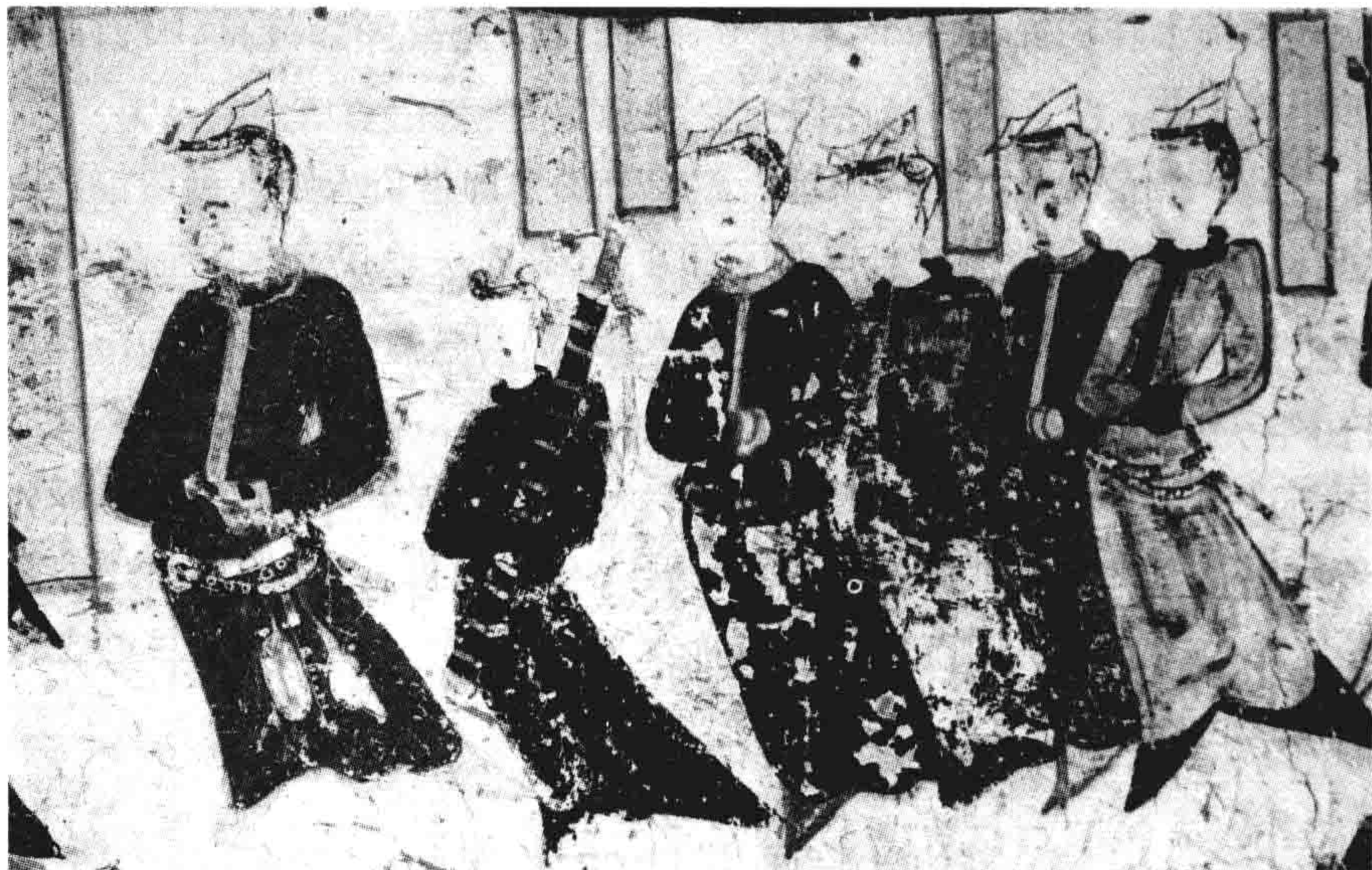


图 11-1 男子常服 285 窟(西魏)

下袴多白色,有小口和大口之分,有的在膝部以带子系缚,便于行动,名为缚绔。在白袴外还可以套上胫衣,在踝骨处以带紧束,胫衣自然形成喇叭口,袴褶非常贴身[1],因而有了上面提到的"窄袖利于驰射,短衣长靴便于涉草"之说。胫衣套在袴外,其好处是乘骑作战或外出时,保护腿部肌肉,减少摩擦,而且行动起来更为方便。

与袴褶配套的还有腰带,上褶无扣,腰中系带。胡服的腰带上以金玉及各种图纹做装饰。还有一种挂饰物的腰带,胡名郭络带,即皮带端首缀带舌的套环,环上垂挂各种杂物。因为游牧民族居无定处,往往把日常生活所需的小物件随身携带,传入中原后又为汉族多使用。在莫高窟西魏 285 窟壁画中一下层武官腰系郭络带,小环下悬挂着短剑、小囊等日常用物。从衣着分析,他们是地位不高的武官和士庶。

犊鼻裈是一种无裤腿的短裤,类似后世的三角裤,用三尺布缝制,因形似牛鼻而得名。在壁画中着犊鼻裈的多是渔夫、屠夫、泥匠、船夫

[1]谭蝉雪:《敦煌石窟全集·敦煌服饰画卷》,商务印书馆 2000 年版。

等劳动者[1](如图11-2)。

另外,着裤褶者下穿靴。胡人的靴有高靴、短靴之分。高靴可至膝,乘骑、外出多用之,俗称马靴,以皮革制作,也多为军将士卒所用。短靴为家居日常穿用,以特殊编织的厚实羊毛褐子等制作而成。



图11-2 渔夫服饰 296窟(北周)

裲裆也是北方少数民族的服装,起初是由军戎服中的裲裆甲演变而来。这种衣服不用衣袖,只有两片衣襟,其一挡胸,其一挡背,后来称为背心或坎肩。裲裆可保身躯温度,而不使衣袖增加厚度,以使手臂行动方便,也是男女都用的服饰。《玉台新咏·吴歌》讲到"新衫绣裲裆,连置罗裙里"。妇女裲裆,往往加绣装饰。起初妇女都在里面穿裲裆。《晋书·舆服志》曰:"元康末,妇女衣裲裆,加于交领之上",就是把裲裆穿在交领衣衫之外。[2]

半袖衫是一种短袖式衣衫。由于半袖衫多用缥(浅青色),与汉族传统章服制度中的礼服相违,曾被斥为"服妖"。后来风俗变化,到隋

〔1〕谭蝉雪:《敦煌石窟全集·敦煌服饰画卷》,商务印书馆2000年版。
〔2〕黄能馥、陈娟娟:《中国历代服饰艺术》,中国旅游出版社1999年版。

朝时，内官多服半臂。南朝文吏也穿窄袖直襟衫或连衣衫。

在北魏时期的壁画中，故事人物是胡服或胡汉混合服。如莫高窟254窟尸毗王本生故事画中，有着对襟窄袖紧身条纹衣、裹高巾帽、着白裤革靴的男人；有着长裙、戴帏帽披巾的女人。[1] 显然，对襟窄袖紧身条纹衣是受西域和中亚民族服饰文化影响而改变原形的胡服。这正与文献之记载赵武灵王推行的胡服即“多穿短衣、长裤和靴，衣身紧窄”相符和。

这个时期的僧侣服饰也很有特色。中国从儒家传统出发，认为印度僧侣穿的袒肩袈裟露臂不合礼仪，因此敦煌壁画中的僧侣多不穿袈裟，也不袒肩，而是穿偏衫。加之北方气候较寒，僧侣创造性地把僧内衣和覆肩合二为一，并参照古代袍服的式样，裁制出偏衫。敦煌壁画中的僧侣手臂上还携有一个布帛制作的织物，名曰随坐衣，梵语“尼师但那”，僧人坐卧时敷于其上；在供养佛时，双膝跪拜其上。但也有少数的僧侣仍采用印度僧侣的袈裟形式，图 11－3 便是如此。



**图 11－3　僧人服饰**　285 窟(西魏)

［1］刘军：《敦煌壁画中氐羌群服饰特点初探》，载《六盘水师范高等专科学校学报》2000 年第 2 期。

### 11.2.2 汉装

汉装的特点是以交领右衽为主，兼有圆领、直领。从形制上看，主要有衣裳制、深衣制、襦裙制、袴褶制等。汉装无扣，系带，宽衣大袖，线条柔美流畅。“衣裳”指上衣下裳，衣一般是交领大袖的，裳的结构类似裙子。衣裳制是华夏民族最早的服装形式。为了表示尊重传统，衣裳制被作为最高级别的礼服形式。“深衣”指上衣下裳相连，有曲裾和直裾之分。曲裾深衣后片衣襟接长，加长后的衣襟形成三角，穿时绕至背后，再用腰带系扎，即“续衽钩边”。深衣被儒家赋予了很多理念与意义，成为文人的基本装。“襦裙”指上短衣，下裙，裙以带系扎，有短襦，半臂，大袖衫。“袴褶”指上短衣，下长裤。[1]

具体地说，如汉装官服，一般是内着白纱中单，外着宽袖上襦，下为宽沿边的裙裳，其颜色多为红色。在服饰方面有束腰的大带和束蔽膝的革带。公卿大夫等各等级官员还有绶带，是紧结在腰间的丝带，用以系印章和玉佩。绶带有大小之别，有单双之分。莫高窟晚唐12窟东壁是汉族王侯礼佛的场面（见图11－5），王侯戴通天冠，着白纱中单，宽袖襦，白纱裙，笏头履。随后的官员多戴进贤冠和巾帻，衣着与王侯不同。

汉族平民男装也崇尚红色，但到了宋朝时，平民只许穿黑色或白色的衣服，严禁穿官员专用的颜色。汉装的主要形式有圆领袍服、缺胯衫、巾帻、鞋履。圆领袍服是小袖或直袖，革带束腰。缺胯衫是汉族劳动者的服装，基本样式是圆领、小袖，衣长至膝，下多着白裤，与魏晋时期的袴褶相似，只是有便于劳作的开胯。开胯的方式有3种：一是垂直开衩，多为4片；二是三角形开衩，前裾成三角形，便于劳作者把前裙直接翻上，活动更加灵活；三是燕尾式开衩，在衣裙下部开多片衩，样式更加灵活。敦煌壁画中平民男子以皮履为主，或长靴，或单底短靴。行脚僧多穿木屐，底为木制，前后有屐齿，屐面很可能是以皮革做成，结实耐磨，适宜远行。

---

〔1〕谭蝉雪：《敦煌石窟全集·敦煌服饰画卷》，商务印书馆2000年版。



图 11－5　王侯与朝臣礼佛　12 窟(晚唐)

同时,平民中较活跃的歌舞伎出于行业的需要,着半臂上襦,长至脚部,束腰,短裙至膝,下着长裤。莫高窟 156 窟的顶杆伎就着红半臂,绿花裙,白长裤,色彩强烈对比而又谐调统一。再如莫高窟 208 窟的舞伎,其头戴双脚反搭幞头,着圆领长袖青缺胯衫,帛带束腰,白底图花大口裤(见图 11－7)。

汉族女装的服饰样式有花衩礼衣、翟衣、襦裙、凤冠、褙子等。王妃和贵妇阶层的盛装是花衩礼衣,这是等级显赫的礼服之一,由花钗冠、宽袖织锦衣、长锦裙组成,连小小的裙腰亦精心彩画。但到了唐后期,服制等级逐步衰弱,在敦煌壁画中花衩礼服蔓延到平民阶层,成为庶女婚嫁的嫁衣。翟衣是贵妇中最高级别的服装,因上衣绘织有山雉图案而得名。莫高窟 138 窟的节度使张承奉的女眷中就有一位着翟衣者,青色的宽袖袍上彩绘了许多形态各异的山雉。从其戴 9 支花钗和雉推算,应是唐末归义军节度使张承奉的母亲,为"郡君太夫人"。凤冠是唐代以来从皇后到贵族妇女最为贵重的礼冠,其正中有一展翅的凤立在莲花座上,两侧是步摇花衩,满饰翠绿玉珠,华丽之至。在莫高窟

158、341、192窟等绘画中有大量的贵妇戴凤冠的形象。褙子是五代贵妇的常服中出现的一款长袖、对襟、直领，下长过膝，罩在上襦之上的服装，宋代成为平民妇女的常服，男子也可服，相当流行。莫高窟100窟壁画中节度使曹议金夫人身着红褙子，是典型的五代贵妇的常服。

平民妇女的服装款式整体上更显得宽松，也以上襦下裙为常服。上襦有交领、方领和袒胸，以直袖为主。裙备受青睐，裙腰至腋下，裙长至地。裙襦的花纹崇尚横纹晕染，形成一种薄纱的感觉。在质料上以布帛、绮、绢等为主。



图11－7　舞伎服饰　208窟（五代）

### 11.2.3　吐蕃装

敦煌吐蕃统治时期的吐蕃服饰，既有胡服特点，又有汉装风格，还不失西域和佛教色彩。具体的特征可以概括为：两种式样的头巾，一种高高的，盘于头上，可能仅为王室成员所戴；另一种扁平，紧紧地卷成一环状，绕在头上，头顶裸露，头巾一角突出。袍服长，紧贴腰身，后带褶。三角形领边宽窄不一，宽处在肩上，在前面伸延下来塞进窄窄的腰带里。衣服边、袖口和领子所用材料不同，袖长于手。靴子通常是黑色，靴尖上卷。[1] 公元871年，吐蕃占据敦煌。在吐蕃占据时

〔1〕台建群：《7—11世纪吐蕃人的服饰》，载《敦煌研究》1994年第4期。

期，这里皆“胡服臣虏”，吐蕃的服饰在莫高窟的壁画中得到了大量反映。如271窟、159窟、237窟（见图11－8）等。吐蕃信佛，其文化受佛教影响是无疑的，但这时这里的佛教文化，却有着在这里长期生活的各族人民的文化成分，是被改造过的佛教文化。然而这种佛教文化又反过来影响人们的文化生活，这在服饰方面表现得也是相当突出的。

同时，吐蕃的强大，是在同一部分汉人、鲜卑、羌人、氐人等逐渐融合并汲取这些民族先进文化的基础上强盛起来的，这就决定了其文化是兼收并蓄的。具体体现在服饰上就是：左衽翻领保持了羌胡特点，红毡高帽、革带、瑟瑟珠又体现了西域胡风，如意形披肩可能是受唐初改造过了的波斯风格的半臂影响，忍冬形装饰显然受佛教的影响，乌靴则是胡服的突出特色。如图11－8所示，赞普后一侍者戴浑脱冒，两鬓发梳成一线掩耳，显然是唐初汉人“羌胡服”的胡汉混饰。总之，无论赞普还是侍从，内均着交领衫，下着长裤褶，与史料对照，这似是胡汉遗风。赞普右后两侍者着交领小袖襦裙，保持了隋唐汉装风格。所有这些有关服饰的描述，正是上述关于敦煌壁画服饰在吐蕃时期之概括的具体体现。



**图11－8　赞普与各国王子礼服　237窟（中唐）**

在吐蕃统治敦煌时期，吐蕃装在平民中也大为流行，主要有如下形制：

**藏袍** 在吐蕃族中不分身份地位的尊卑贵贱，一律可以穿着藏袍。在敦煌壁画中可以看到，官服藏袍也是一般吐蕃平民男子最具代表性的装束，只是他们的藏袍质地和装饰不及赞普和官员高贵精致而已。

**紧身襦裙** 也是较为普遍通行的吐蕃装，但是已经开始汉化。吐蕃装上襦的交领为左衽，腰系郭络带，窄袖长至脚踝，与袖子的颜色相同，下着白裤（如图 11－9）。

**圆领袍服** 在汉族、吐蕃和少数民族男子中都很常见，但是他们的冠帽形制仍保留着民族特色，或戴朝霞帽、系红抹额，或戴透额软脚幞头、顶上还有一小礼帽。直到今天，藏族男子仍戴礼帽，只不过比唐代的要大得多。



图 11－9 妇女服饰 220 窟（中唐）

### 11.2.4 回鹘装

回鹘是唐代西北地区的少数民族。唐代回鹘人民和汉族人民经济文化交流频繁，回鹘妇女服装及回鹘舞蹈，对唐代宫廷及贵族妇女产生较大的影响。回鹘装的特点是翻折领连衣窄袖长裙，衣身宽大，下长曳地，腰际束带；翻领及袖口均加纹饰，纹

样多凤衔折枝花纹；头梳锥状的回鹘髻，戴珠玉镶嵌的桃型金凤冠，簪钗双插，耳旁及领颈部佩戴金玉首饰；身穿袍装，颜色以暖色调为主，尤喜用红色；材料大多用质地厚实的织锦，领、袖均镶有较宽阔的织金锦花边。

回鹘官服礼制的另一重要标志，是以锦袍的纹样区别等级的高下，唯王者以龙纹为饰，贵族高官以团花为饰，余者以瑞花、散花为饰。在金代和元代的官服礼制中都规定了严格的图花等级标准，以官服织锦图案的花朵大小，品别官位的尊卑。因回鹘官服深受辽金元的影响，由此推测，也应实行金元礼制。

另外，回鹘装的平民男子头戴平顶冠，是一种扇形的毛制便帽，后垂带饰，身着大褶衣，长至膝下，下穿靴，是魏晋以来袴褶的演变。服饰纹样多以小花、散花为主，或素色。腰间无络、带，很少有垂物。

从敦煌壁画看，回鹘妇女无论尊卑，多头梳高耸的回鹘髻，束发于顶，呈高发髻状。根部以红绢系裹，发髻上饰以花钗。回鹘女装也很有特色，身着翻领窄袖紧身衣裙，主要特色是小腰身，所以更能凸显出妇女的窈窕身姿。

如榆林16窟曹议金夫人是回鹘公主，称为秦国天公主。她身着回鹘装，头戴桃型宝冠，饰布摇，上镶嵌瑟瑟珠，背后有垂带。头戴多重珠宝串饰，身着翻领、窄袖、通裙大襦，翻领和袖口有精美的花草纹样（见图11－11），在敦煌壁画中十分难得。再如安西榆林窟第10窟甬道壁画供养人五代曹议金夫人李氏像，敦煌莫高窟第205窟入口处壁画曹议金夫人供养像及第61窟北宋女供养人像，也都是这种回鹘装的具体形象。[1] 回鹘装的造型，与现代西方某些大翻领宽松式连衣裙款式相似，是古代综合希腊、波斯文化和中国文化的产物。

### 11.2.5 党项服

党项服的显著特点是具有鲜明的两重性：既有其他民族主要是汉族服饰文化的特点，又有自己民族独特的传统服饰风格。女式的白沙

---

〔1〕黄能馥、陈娟娟：《中国历代服饰艺术》，中国旅游出版社1999年版。

笼袖出现，同时还出现了花冠，善高髻，半袖裙襦流行。男以幞头为尚，但主要是软角幞头。所谓幞头，是指用铁丝或竹篾等为骨，外罩以纱或漆纱，背后装两脚的帽子。穿靴已蔚成风气。在色彩上，红黄、黄绿、绿兰等临近色彩大量使用，日趋稳重凝练，但又不失对比。通常采用的整体调和、局部对比，给人以浑然大方的印象。在构图上，以团花珠圈为中心，中心绘祥兽或花卉图案。同时，党项族是以游牧为主的民族，所以裘衣是他们的传统服装，也是西夏境内各族人们冬季常用的防寒服。



图 11－11　回鹘夫人　榆林 16 窟（五代）

在党项族服饰的发展过程中，逐渐形成了文职穿靴，武职戴冠，庶民着无袖衫、麻鞋，僧侣是短袖交领内衣，外披袈裟的服饰特色。关于西夏僧侣的服饰，文献没有记载。在现存国家图书馆的西夏译经图中，安全国师白智光内着短袖交领花衣，外披袈裟，其他僧人身穿短袖交领素衣，身披袈裟。榆林窟 29 窟画有西夏真义国师西壁智海，面相圆满，头戴山形冠，身穿短袖交领衣，披袈裟，拈花坐方形须弥座床，上罩宝盖。这些绘画所反映的西夏僧侣服饰主要是短袖交领内衣，外披袈裟。西夏是一个高度崇佛的王朝，僧侣在西夏社会中的地位很高，所以政府不定期地向各重要寺庙的僧侣赐予各色袈裟，所赐

袈裟分为黄、紫、绯、黑4色,其中赐黄者地位最高,赐黑者在4色中地位最低。[1]

西夏的官服制度也是以党项民族服饰为基点,融合其他各民族服饰而成,受中原官服制度影响颇深。西夏官服可以说既是党项民族服饰文化积淀的结果,也是整合周边其他民族服饰的结果。因而,可以说西夏官服有广收博采、兼收并蓄的特点。

敦煌莫高窟409窟的回鹘王,气宇轩昂,画面很有帝王气派。他身着圆领窄袖龙纹锦袍,头戴尖顶金镂高冠,是一种仿古波斯风格的尖顶形金冠,以红组缨系于颔下,后垂辫法或长带。正如前面所讲,回鹘官服衣料的颜色以暖色为主,尤其喜用红色。官服用质地厚实的织锦制作,领和袖均镶嵌有织金沿边。腰间的郭络带上缀方形带銙,下垂短剑、小刀、火石及解结锥等物(见彩图11-15)。

榆林窟29窟壁画中的党项族女供养人,外穿交领窄袖衫、内着百褶裙、头冠两侧插步摇。其所插步摇乃仿唐之花冠。该窟的壁画也描述了许多劳动的场面,有锻铁、牛耕等,图中男子均戴头巾、穿麻鞋。所以,西夏男子首服中流行幞头、头巾,这显然是汉族冠服制度的沿袭,但麻鞋等则是自己的特点。其色彩喜绿兰,赏团花图案,以致形成一种独特的风格,这当是受唐的影响,但又与唐的富丽堂皇有所不同。从此窟中我们可以看出,党项族服饰将多种服饰文化糅合,形成一种新的形制。这种形制和特点一旦形成,必然要延续一段时间,进而对其他民族的服饰文化产生很大影响。

### 11.2.6 蒙古服

蒙古族的衣冠特点是以头戴笠帽为主,亲王、功臣贵族侍宴者赐穿质孙服,或称只孙、济逊,意思为外衣、衣服。形制是上衣下裳相连,衣式紧窄,下裳较短,腰间打许多褶裥,称为襞积,肩背间贯有大珠。这本来是便于骑马的戎服,明代皇帝外出乘马时所穿的"曳撒",就是把质孙服衣身加肥加长改制的服装。这种礼服必须衣、帽、腰带配套穿戴,

---

[1]孙昌盛:《西夏服饰研究》,载《民族研究》2001年第6期。

并且在衣、帽、腰带上均饰有珠翠宝石，做工精细，按身份、地位严分等级。

元代蒙古贵族妇女袍式宽大，袖身肥大，但袖口收窄，其长曳地，走路时要两个女奴扶拽。常用织金锦制作，喜欢用红、黄、绿、茶、泥金等色。这种宽大的袍式，汉人称它为大衣或团衫。

云肩到元代制作得更加精美，舞人宫女的云肩大为讲究。半臂在元代也很流行，男女都穿。有爵命的蒙古族妇女，头戴一种很有特色的顾姑冠。这种冠是用桦木皮或竹子、铁丝之类的材料做成骨架，从头顶伸出一个高约二三尺的柱子，柱子顶端扩大成平顶帽型，然后再用红绢、金锦，或青毡包裱，上面再加饰翠花、珍珠。地位高的人更在冠顶插野鸡毛，使之飞动。戴这种高的顾姑冠坐车时，须将野鸡毛拔下，交给侍女拿着。穷人的顾姑冠则用黑色粗毛布包裹。如安西榆林窟元代壁画中描绘有戴顾姑冠，冠后有帔幅，穿交领袍的行香蒙古族贵族妇女。榆林6窟的蒙古贵族夫妇，二人坐在莲花座上，男子戴宝顶莲花冠，内着质孙锦衣，外披肩，上有云肩，下有蔽膝；夫人戴顾姑冠，冠旁插翠花羽饰，后垂辫发，着交领右衽宽袖大袍。后面的侍从垂辫，有珥珰，交领窄袖袍白裤，穿靴，均为蒙古典型服饰（见图11－12）。



**图11－12　蒙古贵族夫妇服饰　榆林6窟（元代）**

男服有深衣、袄子、貂鼠皮裘、汗衫、夹袄、开衩、出袖等，围腰的有玉带、金带、系腰等，头上戴的有帽子、笠儿、凉巾、暖帽等，脚穿的有花靴、旱靴、皮袜、护膝、腿绷等。如安西榆林窟壁画描绘的戴宽檐钹笠，翻领折小袖袍，脑后垂辫环的行香蒙古贵族。再如敦煌莫高窟第332窟元壁画中戴折檐暖帽，穿窄袖袍，半臂，戴元肩，束玉带，蹬络缝靴的行香蒙古贵族，腰带上所挂者为银鳞牌，身后为戴钹笠、穿翻折领袍之行香者。

蒙古服饰在元代天王的铠甲上也深有体现。如榆林窟4窟东壁的天王着龟背纹连环锁子甲，红皮沿边，有双项、双肩、双膊及双腹作虎头吞口，有圆形双胸及革制双髀，下有裙及帛腿，穿六合靴，其装束大致来源于元代武士的军服，作为神格化的需要（如图11－13）。

可见，蒙古人的服饰，无论在取材，形制的创制还是服饰的装饰方面，都达到了相当高的水平。独具特色的质孙服、顾姑冠，即是这一时期的代表。通过探讨蒙古族的服饰，不仅使我们了解了蒙古族社会发展鼎盛时期服饰的形成、发展、变化规律，窥见蒙古人社会生活发展的历史轨迹，而且能够深入了解这一时期的草原游牧文化、中原农业文化与中亚文化相互交融的民族多元文化历史。

总之，敦煌莫高窟壁画中的衣冠服饰资料极为丰富，这为研究历代各民族服饰的发展、演变提供了大量珍贵的文化资料。敦煌石窟壁画艺术可称为古代少数民族衣冠服饰的博物馆。

## 11.3 敦煌壁画服饰研究的价值

### 11.3.1 透析古代社会政治经济文化的窗口

众所周知，服饰是人们生活的必需品，是社会的窗口、文化的表征。物质文明和精神文明都能够在服饰上得以反映，通过服饰可以看到社会的方方面面。

这里，以唐代为例来加以说明。唐代是敦煌的鼎盛时期，因而其服饰也很有代表性。总体看来，敦煌的唐代服饰比较开化、解放，且古今



图 11－13 天王铠甲 榆林第 4 窟(元代)

中外兼收并蓄,这也正是唐代开放文化的折光反射。

**从服饰透析唐代政权** 敦煌的 156 窟绘有张议潮统军出行图,图中形象最大,头戴幞头,身穿圆领红袍骑白马过桥者为张议潮。全图由 100 多人组成,前部是鼓乐、号角、舞乐、旌旗马队仪仗开路,中部是张议潮及其随员侍卫徐行,后部是骑射卫队护后。全图表现了张议潮统领敦煌、威震河西的雄壮气势和欢庆盛况。同时,从张议潮的唐装打扮

可以看出,他是臣属于唐王朝的。

**从服饰透析唐代经济** 敦煌壁画中有许多描绘天国安乐的场景。如初唐220窟的西方净土变,盛唐217窟的观无量寿经变等,图中的佛、菩萨、伎乐、飞天等仙人们根据各自的身份、职务、处境,穿着各种光怪陆离、千姿百态的服饰,款式之美、色彩之鲜艳、质料之高贵,真可谓空前绝后。他们有的说法,有的合十端坐,有的嬉戏,有的奏乐,有的起舞,天花乱坠、天乐齐鸣,一派欢快安乐景象。画的虽然是天国、极乐世界,实际是对当时唐代繁荣昌盛的经济文化的艺术升华。

**从服饰透析唐代的传统文化** 初唐220窟的帝王图,图中帝王服冕服,臣僚们服具服,侍从服裤褶。冕服是中国古代帝王和卿相穿着的最具有代表性的礼服。帝王戴的冕有12旒,服的衣、裳上有12章纹,更具有象征性。从上古到清帝逊位时,帝王服饰一直遵循此制。唐代王维诗曰:"九天阊阖开宫殿,万国衣冠拜冕旒"[1],足见盛极状况。从此图的服饰中可以看到中国传统的服饰文化,而且反映出包括唐朝在内的封建统治思想和中央集权等级森严的统治制度及政体。

### 11.3.2 对当代服饰工艺美术具有启示和借鉴价值

敦煌石窟是一座由古代无数能工巧匠创造的艺术宝库。就服饰方面来说,其中所展示的丰富绚丽的色彩、精美多变的图案、富于奇思妙想的构思设计,不仅充分反映了古代先民高度的聪明才智,而且对我们今天的服饰工艺美术研究、设计者仍然具有启示和借鉴价值。今天,已经有一些服饰工艺美术设计者在利用敦煌服饰资料,设计、开发了一些具有敦煌图案风格和特色的服饰、围巾、手帕等服饰用品,在市场上也受到了中外顾客的欢迎。

根据对敦煌服饰的研究,也举办了一些有关敦煌服饰的特色节目,诸如"敦煌服饰模特大赛"、"走近敦煌国际服饰模特艺术节"、"世界服装设计师大赛",以及以"敦煌西部"为命题的时装画展等。这些,给我们今天服装业的发展提供了宝贵的经验和巨大的财富。但是,有一点

---

[1]王仲纯:《从敦煌服饰管窥唐代文化》,载《社科纵横》1994年第4期。

值得注意的是，当我们在借鉴这些服装款式、图案色彩的时候，绝不能照抄照搬，或者只是简单地将传统的图案款式、色彩拼贴在服装上，这样恐怕就连设计者自己都会感到重复、雷同，缺乏新意，那样的话，我们这些文化遗产的价值就难以体现了，这些文化遗产中可以触发的设计灵感的精神也就不复存在了。

敦煌服饰所反映的审美文化是立足于本民族的根基，对中西各民族服饰优点的集中概括。我们知道，只有民族的，才是世界的。只有拥有自身的特点，才能为其他文化所认同。历史上的敦煌服饰就是以其丰富多彩而又独具特色的文化风格这样启示我们的。同样，在今天，把握本民族的独特风格也是一个成功者的必须。

同时，敦煌服饰所反映的审美文化也是一种高度理想的文化审美。由于它表现的是仙佛神化世界，超脱生死，无拘无束，因而带有一种夸张、洒脱、飘逸的美，但又没有脱离服饰的本质，能够出色地与人体形态相配合。即使是飞天、菩萨也都是现实生活人物的折射。然而，今天的所谓创意性服饰，以奇为美，以怪为美，完全脱离了服饰的现实属性与审美本质。有些设计直接利用粗糙原始的材料，将动物、民俗甚至建筑形象生搬硬套地用到服饰当中，一味追求怪异效应，这是不可取的。可以说，敦煌服饰文化是立足民族根基而又大胆吸收融汇的艺术创造，是审美与现实相统一的完美结合。直到今天，这种独立而开放的文化美学精神仍然颇具启迪意义，促使我们不断深思。

### 11.3.3　学术领域研究的新拓展

以敦煌石窟和出土文献为主要研究对象的敦煌学，自上世纪初诞生以来，已经走过了近百年的发展历程。在中外学者的共同努力下，不但取得了一大批骄人的成果，而且使敦煌学的研究领域不断得到了开拓，敦煌服饰文化研究也就当属其一。

但由于地理位置等客观原因，对敦煌艺术中丰富的服饰资料的研究和利用还不够多。古代许多服饰只见于传世文献记载，只闻其名，不明其形；还有许多服饰在传世的图像或出土文物中也只能见到一些零星的不完整的形貌，而借助于敦煌艺术中的比较完整的服饰资料，就可

以搞清楚许多有关古代服饰的形制及其发展演变的情况。比如,唐初女装窄瘦,以朴素见长,历武周、开元,女装渐肥,盛唐健美丰硕之风尚,跃然壁上。到了中唐,女装越来越肥,到了无以复加的地步。

再比如,幞头是中国古代男子最常用的首服。敦煌壁画中保存了从北周到元代千余年间许多不同形状的幞头的图像资料,清楚地反映了幞头由最早的平顶到逐渐分级,从4脚到2脚,从长脚、软脚逐渐到硬脚、展脚的演变过程。这样的例子还有不少,如古代妇女发髻形式、妇女面部妆饰等等,在敦煌壁画中都有丰富系统的资料。

综上所述,对敦煌壁画中服饰的分类介绍、对各民族服饰特征的总结,及对其研究价值的概括,可以让我们对敦煌壁画中的服饰有个稍清楚的认识。敦煌壁画可以说形成了一个千余年的漫长的衣冠服饰画廊。我们相信,敦煌石窟中的服饰,必将为我们更深入地了解历史提供不可多得的资料,也必将激发起无数艺术家的灵感,使他们挥洒妙笔丹青,绘出锦绣华章。

# 12 敦煌壁画之图案

艺术就是有意味的形式。

——克莱夫·贝尔

敦煌的彩塑和壁画都是杰出的，但是，它们还是有比较粗放或幼稚的阶段，也有退化和衰败的阶段。可是，作为敦煌艺术中重要组成部分之一的装饰图案，却几乎从现存的最早作品到宋元的创作，都保持了极高的水平。并且，每个时代都有它独特的风格和突出的成就，就像常年盛开的月季花一样，从春到冬闪烁着美丽的光辉。它们按着季节的不同，不断地变换着花朵的容貌，不断地以新而又美的姿态出现。敦煌图案是敦煌壁画艺术的一个重要组成部分，它装饰于建筑（石窟本体及其窟檐）、塑像、壁画，同时也具有自身的独立形态。[1]

在敦煌石窟里，如果不算那些带装饰性的千佛，图案主要集中在窟顶、龛楣和墙壁的下部，最主要的是窟顶部分的图案。窟顶部分的图案大体可以分为4类：倒斗形窟顶中部的藻井与平顶部分的平棋图案；人字披椽间的花鸟图案；窟顶四面披上的神话故事；窟顶与四壁交接处的伎乐图案。本章主要研究窟顶部分的图案。图案与壁画、塑像、建筑的关系，可以说，没有图案装饰，壁画就不完整，塑像就不算完成，整个石窟艺术就不能称为一个完整体。图案同整个石窟艺术一样，都是时代的产物，不同时代有各自不同的特点与风格。了解它的特点和演变规律，对于今人继承这部分遗产，美化社会生活，是很有现实意义的。[2]

---

〔1〕关友惠：《敦煌图案概述》，载《敦煌壁画白描精粹·敦煌图案》，甘肃人民出版社1996年版。

〔2〕欧阳琳：《莫高窟壁画图案》，甘肃人民美术出版社1986年版。

## 12.1 简练鲜明形象单纯的北朝图案

北朝是敦煌石窟艺术的初发期，包括北凉、北魏、西魏、北周4个朝代，这一时期整个艺术形态都呈现西域文化与中原文化交融互映的艺术特色，图案亦是如此。

北朝石窟主要有两种形式，即中心塔柱式和覆斗形顶式。中心塔柱式石窟斗面纵长方形，窟顶后部为平棋，前部为起脊人字式顶。窟中央有一方形立柱，方柱四面凿龛供佛。这是一种典型的中国传统木构庙堂建筑与印度支提式石窟（即窟中立塔）相混合的窟形。窟内的图案也都是围着这一特有的建筑形式分布的。窟顶后部模仿平棋的图案，窟顶前部模仿起脊屋架的枋、椽、斗拱及其彩绘的图案。平棋下的竖条边饰表示立柱，四壁下部的边饰表示横枋。佛龛图案上为楣，侧为柱。窟内一切图案都具有鲜明的建筑特色。北魏之后，中心塔柱式窟逐渐演变为覆斗形顶窟，即石窟平面方形，窟顶如一倒斗形状，正壁凿一龛供佛。窟形变化后，先期那种连续方井式的平棋图案，也随之演变为单一方井式的藻井图案，窟顶与四壁的边饰也失去了建筑的意义，成为纯粹的装饰了。[1]

北朝图案简练鲜明，纹样种类少，形象单纯，组合也不复杂。同一纹样反复连续即为边饰；几种边饰相连，中间置一莲花纹即为藻井。纹样主要有莲荷纹、忍冬纹、几何纹、云气纹、祥禽瑞兽纹等。莲荷纹是我国传统的纹样，战国时已用于器物装饰，秦汉时已装饰于建筑，而在佛教艺术中则有特定的含义：莲花净洁溢香，是佛国净土的象征，在佛教艺术中是至圣庄严的纹样。忍冬纹是我国各地北朝石窟通见的一种装饰纹样，在北魏木构建筑、织物刺绣中都有应用，而在敦煌石窟中则非常丰富，有单叶波状、双叶分枝、四叶连锁等多种。几何纹在我国彩陶上已普遍应用，汉代织物上已织成色线彩锦；在石窟艺术中，内地石窟

〔1〕戴瑞坤：《敦煌艺术中的装饰图案》，载《第二届敦煌学国际研讨会论文集》，台北汉学研究中心1991年版。

尚未见到，新疆石窟中也很少见，而在敦煌石窟中数量和式样则极为丰富，有方格纹、斜方格纹、菱形纹等多种（如图 12－1）[1]。云气纹是我国传统纹样，在战国漆器、汉代织锦的应用已至纯熟；在北朝石窟中，仅见于敦煌石窟（如图 12－2）[2]。祥禽瑞兽纹有龙、虎、猴、孔雀、鹦鹉、长尾鸟等，多与忍冬纹组合画于人字披的椽间（如图 12－3）[3]。另外，还有光焰纹、鳞甲纹、散点花草纹等。[4]

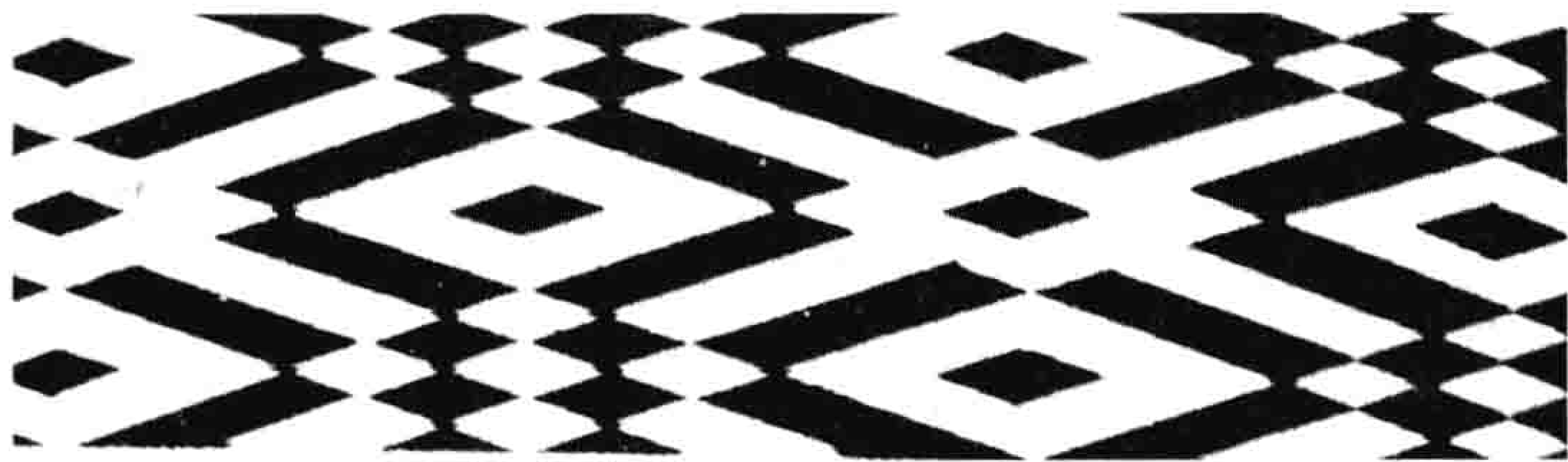


图 12－1　菱形纹样（北朝）



图 12－2　云气纹（北朝）

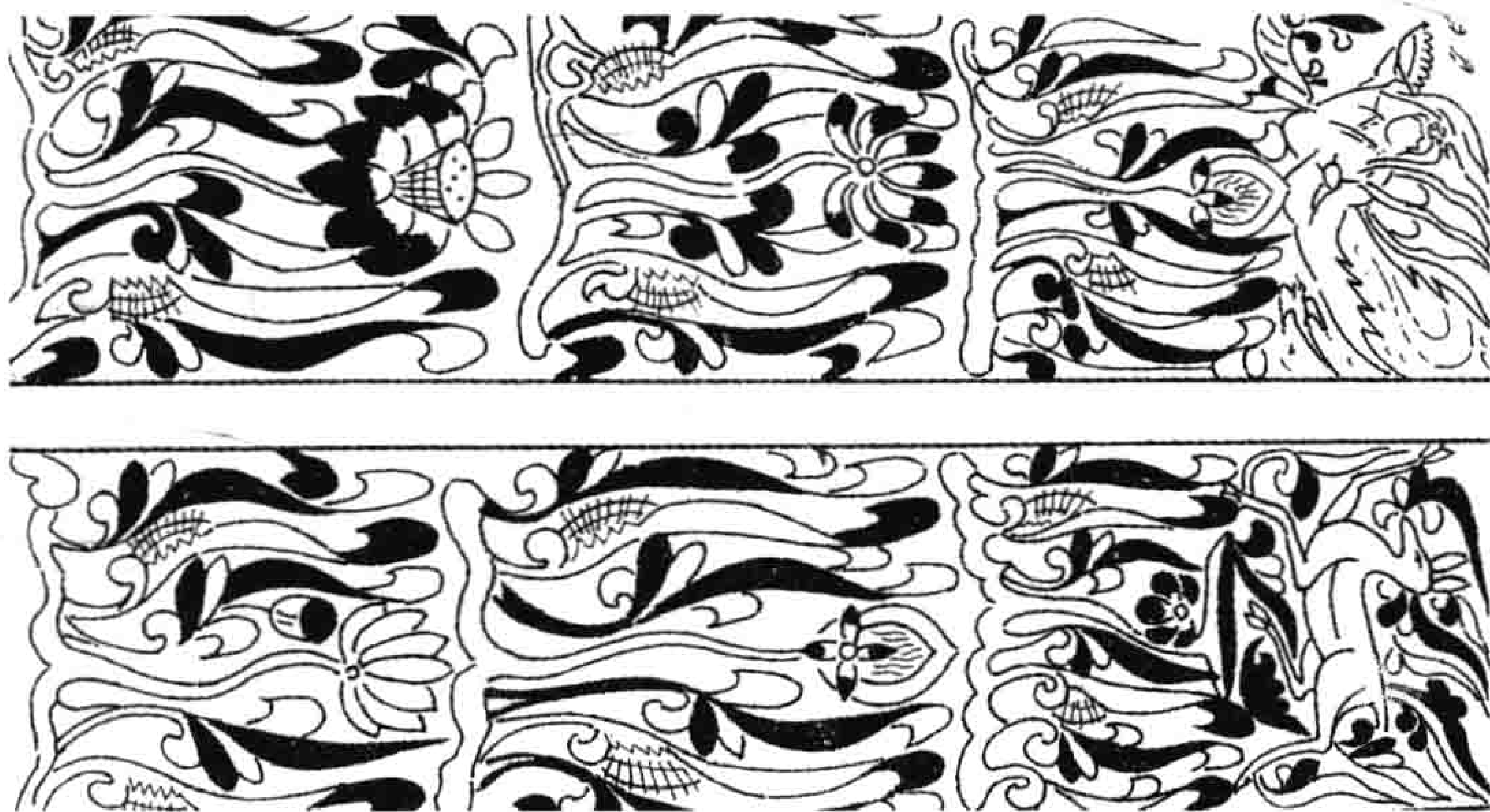


图 12－3　窟顶人字披纹饰　428 窟（北周）

〔1〕谢生保：《敦煌壁画白描精粹·敦煌图案》，甘肃人民出版社 1996 年版。

〔2〕谢生保：《敦煌壁画白描精粹·敦煌图案》，甘肃人民出版社 1996 年版。

〔3〕谢生保：《敦煌壁画白描精粹·敦煌图案》，甘肃人民出版社 1996 年版。

〔4〕关友惠：《敦煌图案概述》，载《敦煌壁画白描精粹·敦煌图案》，甘肃人民出版社 1996 年版。

北朝图案纹饰的主要特点是造型简洁鲜明。如忍冬纹,它虽是各地北朝石窟中通见的一种纹样,但是在莫高窟则显得格外突出。其造型简洁朴实、自由活泼、变化多姿,多以三瓣或四瓣植物叶形,利用正反、俯仰的变化,设计出一个个像剪纸、影画那样简练鲜明的形象。它既不同于大同云冈石窟雕刻中的忍冬边饰那样华丽,也不似新疆石窟壁画中忍冬边饰那种强调三凸变化、不露空地的繁缛式样,而是以一个单叶忍冬纹样作基本单位,不论组成单叶波状、双叶藤蔓分枝还是四叶连锁式样,其叶状的形象和结构脉络总是那么清晰完整,在土红色底衬托之下,给观者以单纯、朴实的美感。又如几何纹,它只是用不同斜度的线组成不同的几何形状,利用"数"的变化规律,相间填色,使简单的网状,变化出丰富多样如织锦般华丽的纹饰。再如云气纹,它不同于忍冬纹和几何纹以各自固有的形象与格式表现其面貌特征,而是用连续的"S"形曲线形成的韵律动势,显示其形象特征。它没有也不需要有具体的固定不变的形象,只是表现其变化莫测的流动气势。

作为石窟图案总体构成的窟顶平棋装饰,亦显示着简洁、鲜明的特点。各窟平棋装饰都集中了窟顶各种纹样,繁简虚实配合,构成一个统一的装饰整体。平棋由若干个边饰组成的方井联结而成,每个方井均为两重套叠,井心比较宽大,中置一大莲花。莲花如大车轮状,是平棋装饰的主体。井内套叠方井的边饰比较窄小,饰以疏简的纹样,在土红色底上用单色一挥而就,点划分明,自由洒脱。方井四角画飞天或莲花,与井心莲花相照应。方井外围是以几何纹、忍冬纹、云气纹连接成的带状边饰,比较宽大,纹样绘制也较为细致。整体平棋以土红色为基调,配以绿、白、黑色纹样,显得质朴、庄重,气势壮观。藻井和平棋图案都采取四斗形式,每层都用花边分隔,中部多是莲花,也有作人物的。斗四叉角有的作忍冬、莲花等植物纹样,有的作飞天、伎乐纹样。如257窟的平棋图案,最外部的花边采用不同的几何纹与植物纹相对称,内部两道花边均为几何纹。内部叉角作植物纹,外部叉角为不同色彩的飞天。在中部不是莲花,而是4个人在碧绿的池水里游泳。在池水的对角还有一对并行的鸳鸯,制作者把4个美丽的形象有机地组成一

个美妙的整体。这是一幅配列均衡的图案,也是一幅非常生动的写生。[1]

平棋是集全窟所有纹样于一体的总体装饰。与之相反,佛像的龛楣和佛像的背光,则多是用兰叶纹装饰的。龛楣多以忍冬纹为主,中间穿插莲花、童子,或禽鸟、伎乐天人等。佛背光多以光焰纹装饰,表示佛身放射金光(如图 12-4)[2]。装饰纹样单纯醒目,装饰的内容与形象也得到了完美的统一。[3]

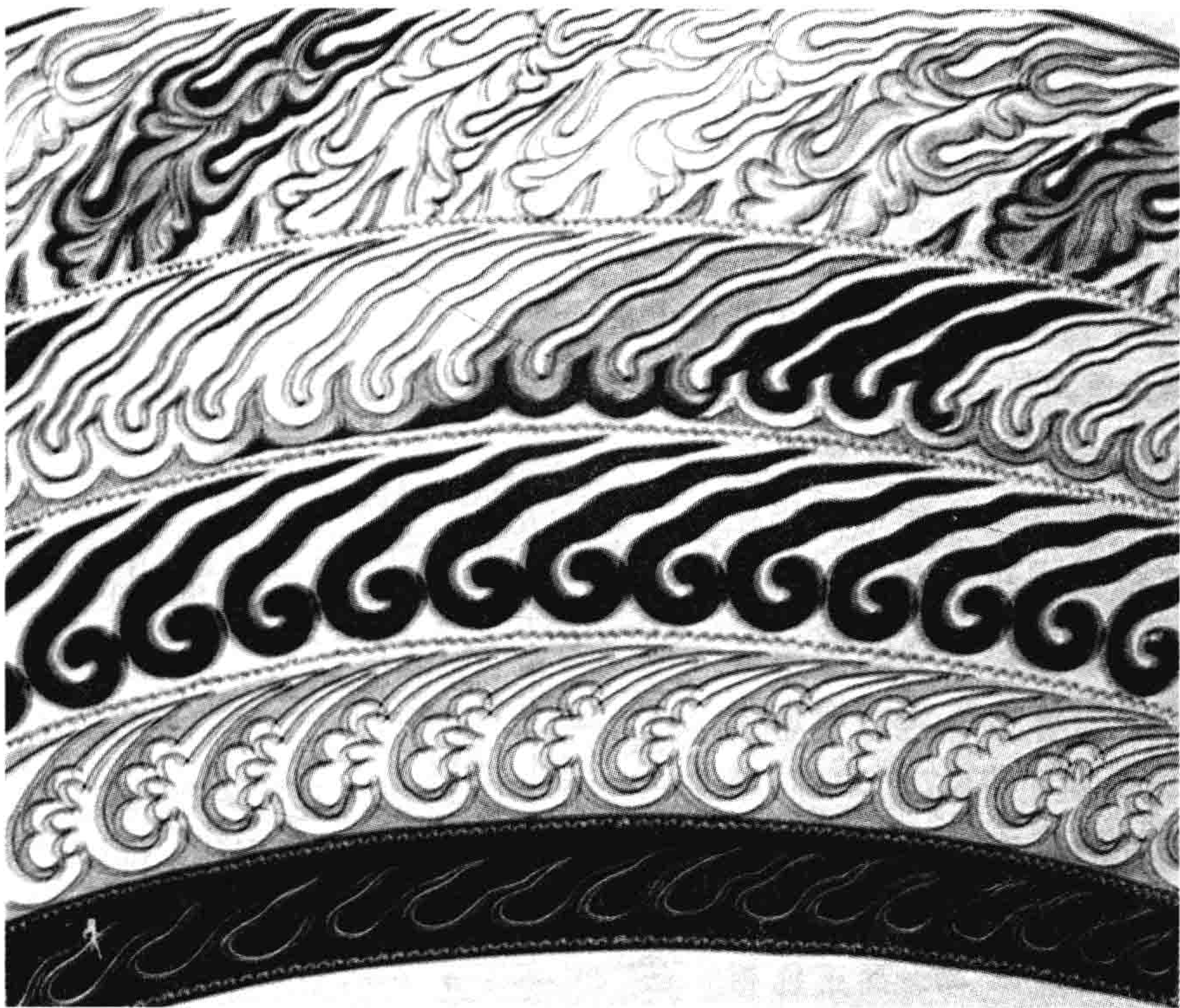


**图 12-4　佛背光上的火焰纹　249 窟(西魏)**

〔1〕关友惠:《敦煌图案概述》,载《敦煌壁画白描精粹 · 敦煌图案》,甘肃人民出版社 1996 年版。

〔2〕谢生保:《敦煌壁画白描精粹 · 敦煌图案》,甘肃人民出版社 1996 年版。

〔3〕欧阳琳:《敦煌图案简论》,载《1983 年全国敦煌学术讨论会文集》,甘肃人民出版社 1987 年版。

壁画边饰与平棋、龛楣、佛背光又不同，它没有特定的内容和建筑需要的平稳感，所有的边饰都以忍冬、几何、云气3种不同的纹样和颜色的小段边饰相间连续而成。直线几何纹的规整、曲线云气纹的流动、弧线忍冬纹的活泼，构成了具有强烈节奏感的装饰美。

前文已经指出，北朝石窟图案装饰和石窟的仿木构塔庙建筑性是密切相关的，是殿堂塔庙建筑彩绘装饰在石窟的反映。实物已无从见到，但文字记述却翔实具体。《洛阳迦蓝记》说，永宁寺的佛殿“形似太极”(皇宫正殿)，自然这是皇家的寺院，敦煌石窟是不能与之相比的，但石窟顶部彩绘的平棋、模塑的仿木屋架等的仿殿堂建筑性却是明显的。平棋套叠方中置莲花，正是东汉王延寿《鲁灵光殿赋》中说的“圜渊方井、反植荷蕖”藻井装饰的延续。平棋边饰中的龙、凤、虎纹，人字披椽间的孔雀、猴子等祥禽瑞兽纹，与鲁灵光殿天龙二雕刻的奔龙、虬龙、朱雀、猿狖等飞禽走兽装饰也是一脉相承的。人字披椽子上彩绘的锯齿垂角纹，也是模拟秦汉宫殿建筑上一些部件的纹样。由云气纹、忍冬纹、几何纹连接成的边饰，其形象与永宁寺门楼建筑装饰图也极相似(如图12－5)[1]。石窟图案用色与木构殿堂建筑装饰也很相似，如斗拱、立柱边饰、藻井与平棋边饰均为土红色底，平棋外围的边饰、壁带边饰则以朱、绿、石三色相间作底色，表现了传统殿堂建筑的朱柱、丹楹格式和用朱绣、绿玉、白银、黄金作装

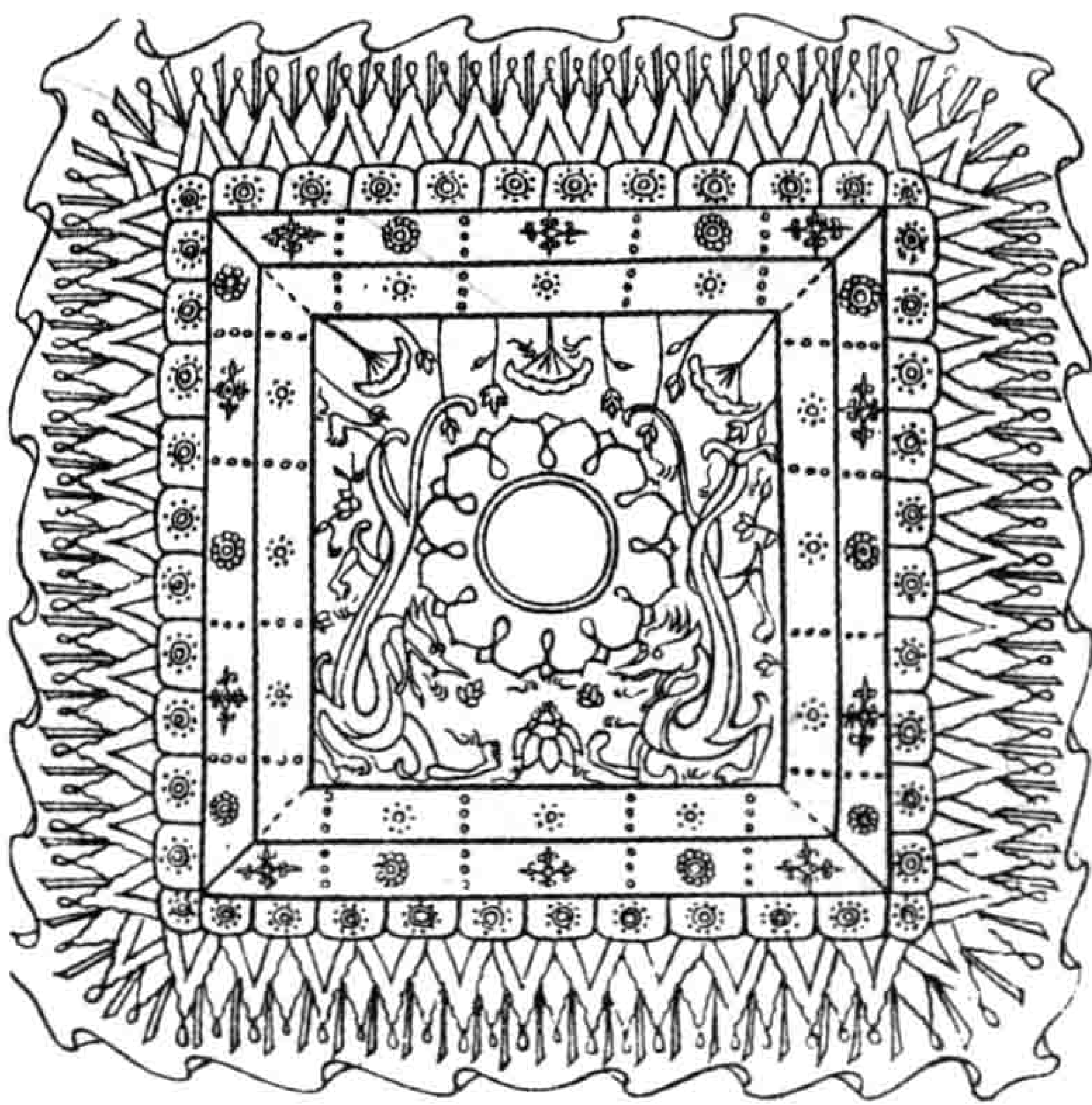


**图12－5　双龙莲花藻井　392窟(北周)**

---

〔1〕谢生保:《敦煌壁画白描精粹·敦煌图案》，甘肃人民出版社1996年版。

饰的色调。[1]

古人多把装饰奢华的宫室殿宇比做紫宫、仙境，而总观北朝石窟图案装饰，却都在模仿着木构殿堂建筑。它如同寺院佛殿在外观及其内部装饰上模拟宫室建筑一样，是借其雄伟、壮丽的外观与奇花异草、珍禽怪兽的装饰表现佛陀的至圣尊严，正所谓“不壮不丽，不足以一民而重威灵；不饰不美，不足以训后”[2]，这是北朝石窟图案极力效仿木构殿堂建筑装饰的目的。

北朝的图案虽然整个组织比较简单，但是处理得非常自由，在朴素里显出了丰富的感情，在单纯的色彩与疏简的构图里显出了生动的变化，制作者的智慧特别表现在那些不受拘束的适合图案里。[3]

## 12.2 争奇斗艳变化多端的隋代图案

隋代是一个历经300年动乱分裂后的大统一朝代，大统一带来南北文化艺术的大汇集与大发展。丝路贸易的再度畅通，带来了与西亚文化的交流，这在丝路咽喉重镇的敦煌石窟里也得到了反映。隋代图案装饰在北朝图案旧底上，进一步吸取中原传统文化艺术与新的西亚风格艺术，绘制出崭新的图案，其内容丰富、变化多端、形象纤细秀丽、性格自由活泼。各窟图案不见依样仿制，因陈抄袭，而是在自己时代的好尚与喜爱下增加了新的纹样与处理手法，形成了新的风格，善用巧思独创，颇有争奇斗艳之势，很有生气。[4]

前文已经说过，石窟图案装饰的部位分布是和窟形密切相关的。隋代石窟主要是覆斗形顶窟，其图案装饰以窟顶藻井为代表，纹样具有鲜明的织物感；佛龛楣饰与边饰的时代形象个性也很鲜明。

### 12.2.1 形象新颖，千变万化的藻井

隋代图案的成就，集中地表现在藻井上。藻井，依其方井结构和井



〔1〕关友惠：《敦煌莫高窟早期图案纹饰》，载《敦煌学辑刊》1980年第2期。

〔2〕何晏：《景福殿赋》。

〔3〕中央美术学院实用美术系研究室：《敦煌藻井图案》，人民美术出版社1995年版。

〔4〕苏莹辉：《略论敦煌艺术与历代的装饰图案》，载《美育》1993年第9期。

中心纹样可分为5类，即方井套叠藻井、盘茎莲花藻井、飞天莲花藻井、双龙莲花藻井、大莲花藻井。方井套叠藻井是北朝平棋图案的遗风，只保留着方井套叠框架的结构，井内纹样却有了多种变化。[1] 如隋初绘制的第305窟方井套叠飞天莲花藻井，井内的莲花中心设计了一个三兔纹样，三兔只有三只耳朵，却把三只兔子联成一个整体，使三兔相互尾追，旋动不已。方井角隅画翼兽与飞天，井外有华丽的垂幔，幔褶翻转，如风动荡。这里把佛教中的莲花飞天与汉文化传说的神怪异兽混合了起来，先期的忍冬纹变得纤细秀丽，显示出北朝建筑性的平棋装饰向隋唐具有织物特征的藻井（华盖）过渡期的特点。[2] 又如第380窟的方井套叠藻井，井内为一旋动的大色轮，轮中坐一童子。色轮可视为变形莲花，有莲花童子义；亦可视为法轮，有法轮常转义。这时的方井套叠藻井，不仅与北朝已经有了很大的不同，两者在设计上也各有创新。盘茎莲花藻井，是隋代独有的一种藻井，其特征是井内为一八瓣大莲花，莲花周围盘绕变形茎蔓忍冬纹，纹样倾向自然形态。[3] 如第397窟藻井（如图12－6）[4]，井内大莲花中也有三兔纹，盘绕莲花的茎蔓分枝上又各有一小莲花，背、仰、俯各有变化。井外有圆形联珠纹、忍冬纹、百珠纹三道边饰，长大的三角纹垂幔也很精美（如图12－7）[5]。

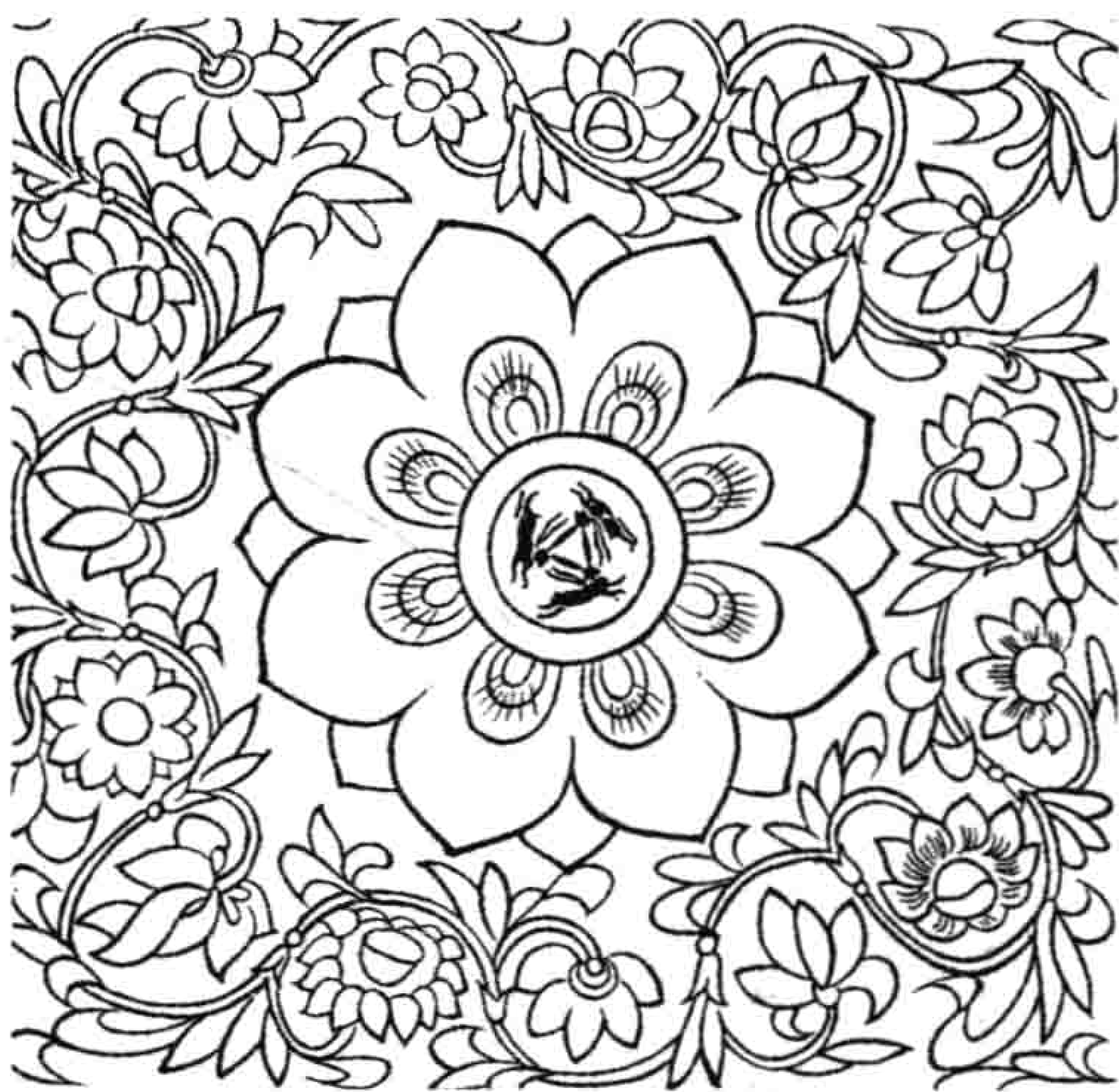


**图12－6　三兔莲花藻井　397窟（隋代）**

---

〔1〕欧阳琳：《谈谈隋唐时代的敦煌图案》，载《敦煌学辑刊》1980年第12期。

〔2〕关友惠：《敦煌莫高窟隋代图案初探》，载《敦煌学研究》1983年第12期。

〔3〕关友惠：《敦煌图案概述》，载《敦煌壁画白描精粹·敦煌图案》，甘肃人民出版社1996年版。

〔4〕谢生保：《敦煌壁画白描精粹·敦煌图案》，甘肃人民出版社1996年版。

〔5〕谢生保：《敦煌壁画白描精粹·敦煌图案》，甘肃人民出版社1996年版。

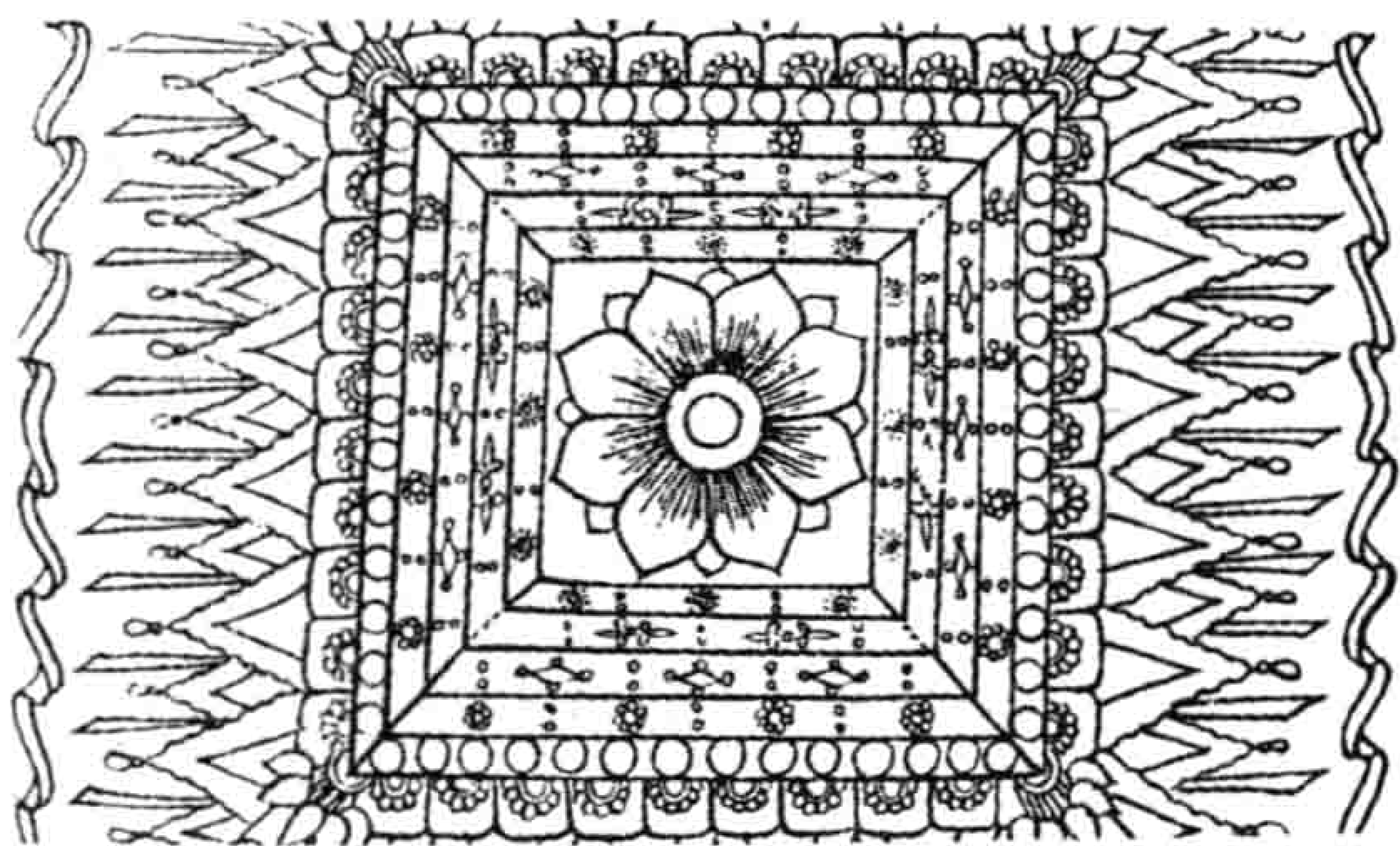


图 12－7　莲花藻井　389 窟(隋代)

又如第 314 窟藻井，井内大莲花周围的茎蔓莲花上，四角各画一伎乐童子，井外边饰不再是同一纹样的反复连续，而是把不同样式的小花——圆形、方形、四叶、八角形等组合成边饰，或是以若干方格连成边饰，格内画 7 种纹样。这类藻井还出现在第 311、第 390(见彩图 12－8)、第 405 诸窟，但设计各不相同。飞天莲花藻井，井心都较宽大，大莲花周围画若干飞天绕莲花飞翔。[1] 第 407 窟的藻井，井心涂天蓝底色，画四飞天、二童子、二和尚绕莲花飞翔，抛洒鲜花。第 401 窟的藻井，井心则为翠绿底色，画四伎乐天、四翼兽绕莲花飞翔，井外边饰为翼兽联珠纹。这类藻井装饰已超越了窟室的空间，举首高望，感到空旷辽阔。双龙藻井，是在莲花两侧画二龙做戏珠状。藻井四周画十六飞天撒花奏乐，内外呼应，有强烈的动感。这类藻井一直延续到初唐。大莲花藻井，井内只画一朵大莲花，或四角隅配一角花，井外边饰层次较多。这类藻井简洁、清新，它的结构框架对唐代藻井装饰的发展产生了极大的影响。总观隋代装饰，没有程式，形象新颖，千变万化，可谓各逞其思、各有其妙。[2]

### 12.2.2　真实自然，富有生气的龛楣与边饰

隋代的龛楣与边饰亦如藻井，表现出自由活泼的特色。龛楣装饰内容仍沿袭着北朝的莲花童子，但已由北朝的单纯、壮丽而变得丰富、繁丽、秀美，且各窟龛楣装饰个性显明。有的以叶纹为主，遍地铺开，不

---

〔1〕欧阳琳：《敦煌壁画中的莲花图案》，载《敦煌学辑刊》1981 年第 10 期。

〔2〕关友惠：《敦煌图案概述》，载《敦煌壁画白描精粹 · 敦煌图案》，甘肃人民出版社 1996 年版。

留空地，莲花童子隐于叶纹之间，犹如壁纸、花布之美(如图12－9)[1]。有的突出莲花童子形象，童子各执乐器，配以小荷叶纹，上部火焰纹涂以青绿金朱，装饰极尽佛国圣境之美(如图12－10)[2]。童子莲花纹是隋代图案中最为活跃的纹饰，在龛楣上运用得那样自如，铺展在长达7米的屋脊上，作为边饰也是那样的精美；而纹饰则做茎蔓波状铺开，每一分枝上置一大莲花，莲花中有一伎乐童子或一摩尼宝珠。茎蔓上又有若干小莲花，花有蓓蕾、有初绽、有盛开，向背、仰俯各有变化。色彩以墨绿为底，粉红、茶褐为花，浅绿、茶褐为叶，白粉勾线，显得真实自然、富有生气。[3]

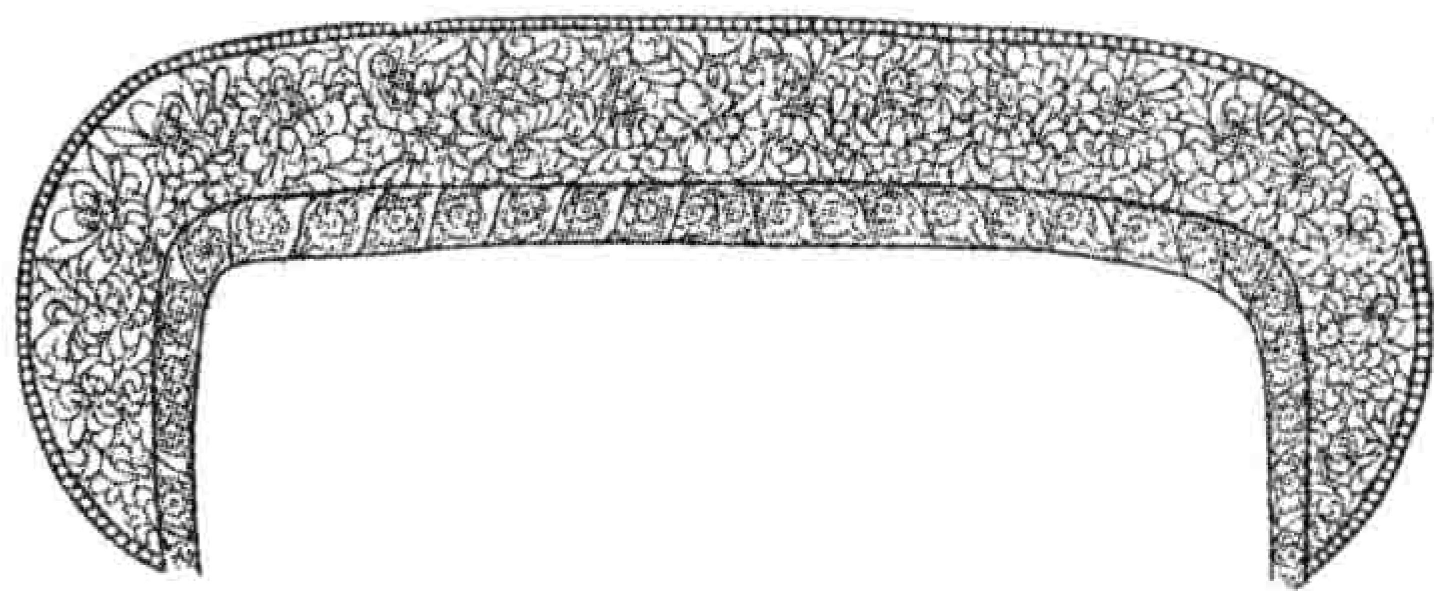


图12－9　伎乐莲花龛楣　420窟(隋代)

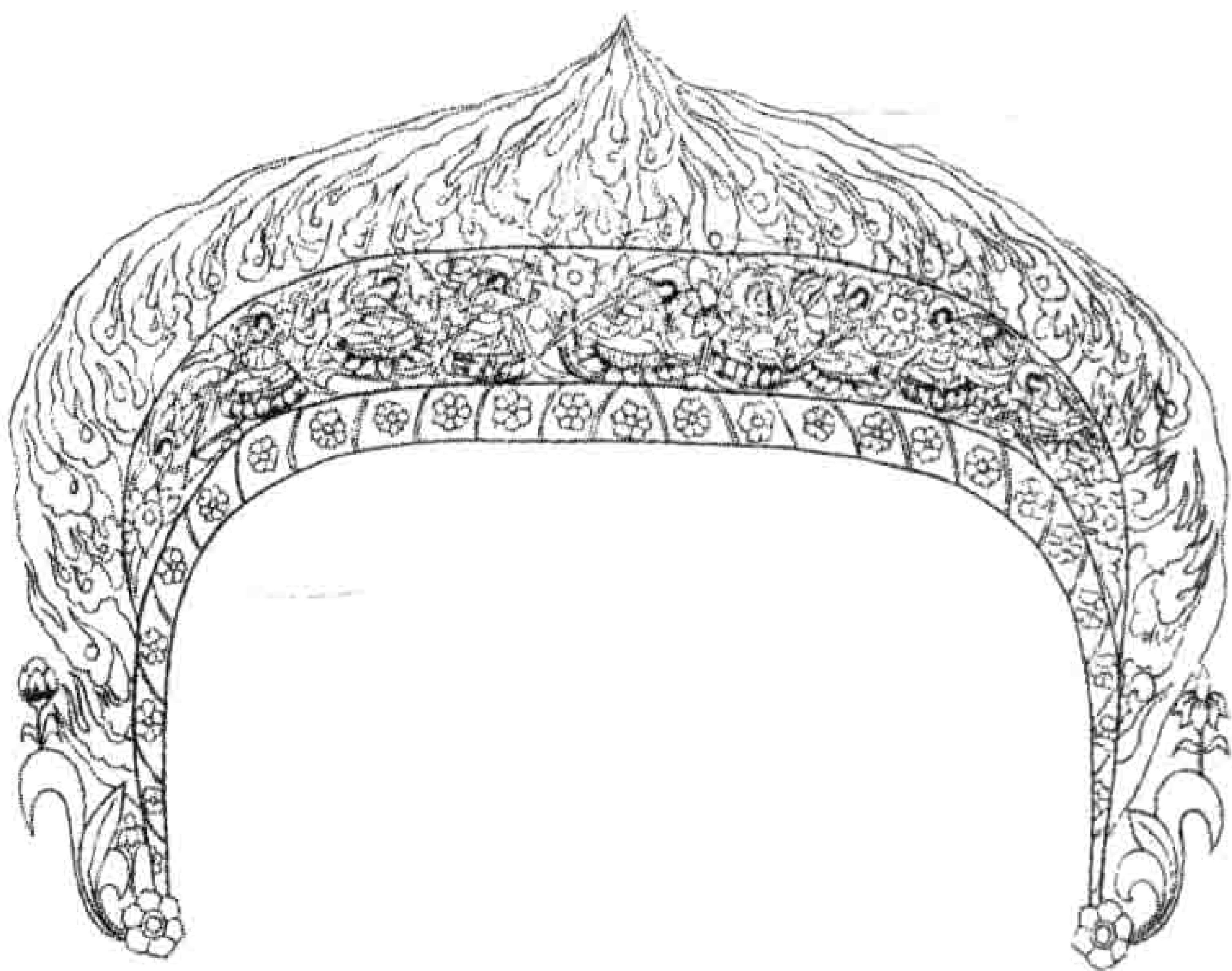


图12－10　童子伎乐莲花龛楣　404窟(隋代)

隋代藻井的边饰主要运用似飘动的波纹作垂幔，这也是杰出的创作。飘动的垂幔是对现实进行观察、变化而来的，它和飞天一样，在精致的藻井里增加了生动活泼的气氛，使图案更多了变化。[4] 联珠纹边饰也是隋代新出现的一种纹样，源于波斯，随着丝路贸易文化交流传入中国。北朝时，西域高昌(今吐鲁番)联珠纹丝织物已经流行。直到隋代，莫高窟的画师们方把这种织物上的纹样装饰于佛窟里。无论其二

[1]谢生保:《敦煌壁画白描精粹·敦煌图案》，甘肃人民出版社1996年版。
[2]谢生保:《敦煌壁画白描精粹·敦煌图案》，甘肃人民出版社1996年版。
[3]关友惠:《敦煌莫高窟隋代图案初探》，载《敦煌学研究》1983年第12期。
[4]欧阳琳:《敦煌藻井图案》，载《中国民间工艺》1987年第9期。

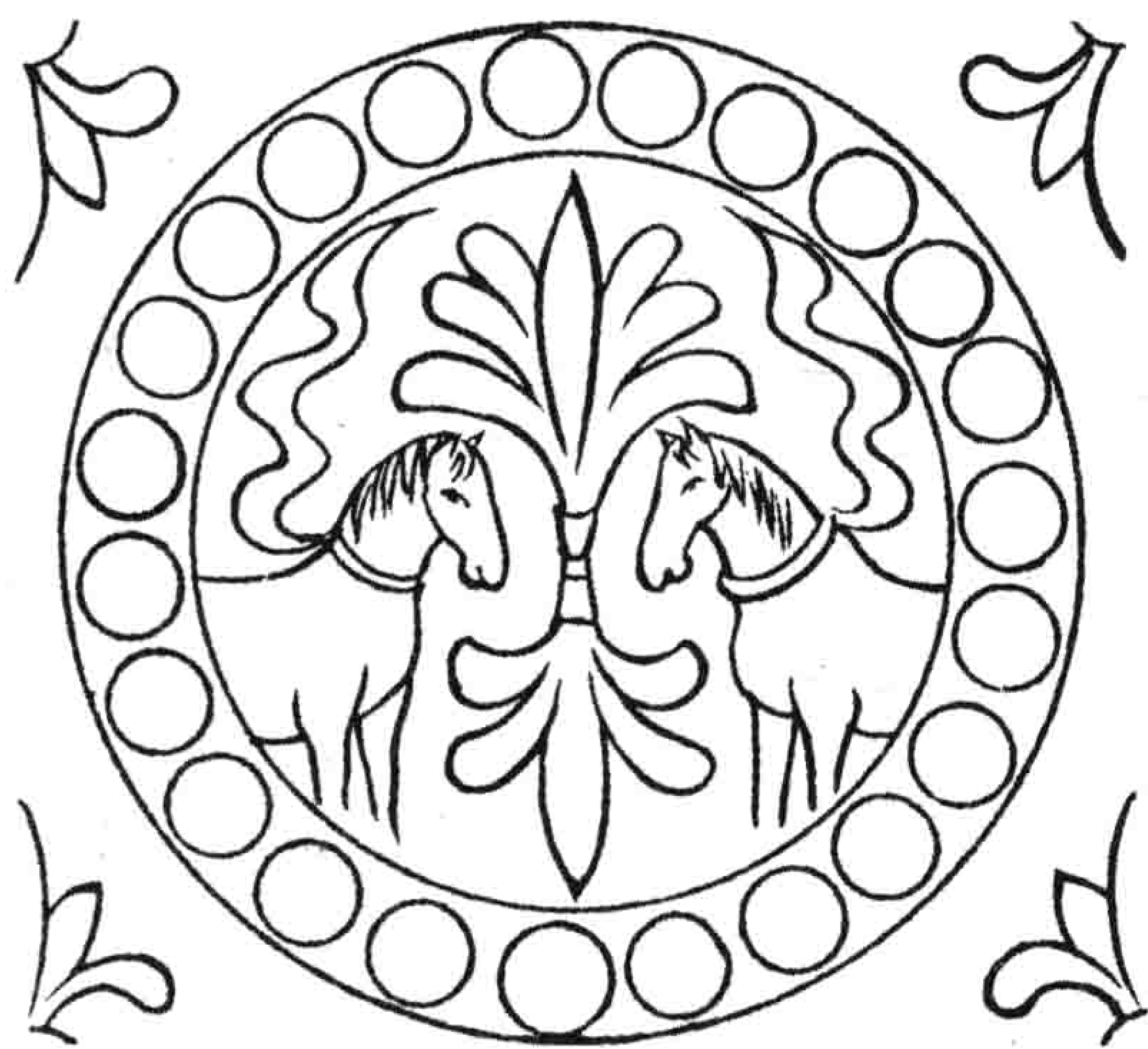


图 12－11　对马联珠纹　227 窟(隋代)

方连续组成边饰,或是四方连续装饰衣裙,其环状联珠形象始终如一,或在环内画骑士狩猎,或在环内画对马、翼马(如图 12－11)[1]。莫高窟画师把环内改画为莲花、百叶、六叶、八叶等各种小花,使西亚纹样与佛窟装饰更好地协调统一起来。[2]

天宫凭栏纹饰是一种特定边饰,画在窟内四壁上部。在北朝石窟内是天宫伎乐的凭栏装饰,平台作凹凸状,凭栏画以条形砖和万形花纹砖,具有鲜明的建筑性。北周到隋代,天宫消失,伎乐天人也变为飞天,凭栏的建筑性也随之消失,变为以植物纹和动物纹装饰的边饰。画师信手画去,不拘一格,纹样中也常加画些动物形象,使纹饰更为丰富生动(如图 12－12)[3]。

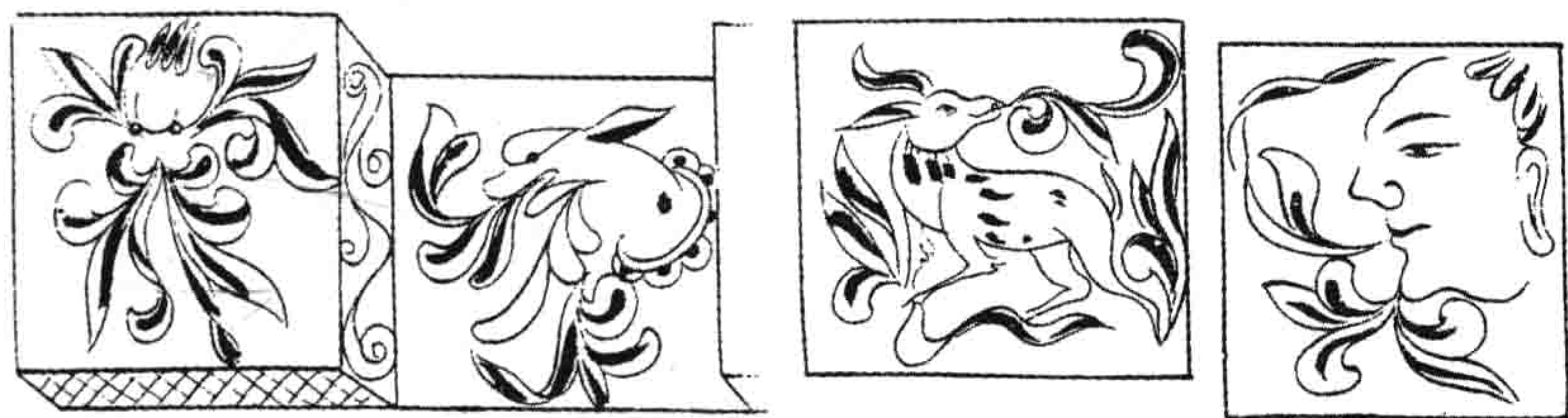


图 12－12　天宫凭栏纹饰中的动物　380 窟(隋代)

〔1〕谢生保:《敦煌壁画白描精粹·敦煌图案》,甘肃人民出版社 1996 年版。

〔2〕关友惠:《敦煌图案概述》,载《敦煌壁画白描精粹·敦煌图案》,甘肃人民出版社 1996 年版。

〔3〕谢生保:《敦煌壁画白描精粹·敦煌图案》,甘肃人民出版社 1996 年版。

隋代图案是丰富的,而时间却是短暂的,短暂的繁荣使一切都带有一种过渡性。入唐之后,石窟图案装饰也进入了另一个崭新时期。

## 12.3 丰富多样生动写实的唐代图案

唐代是敦煌图案发展的成熟期,内容之丰富、艺术之精致,都超越了前代。图案有藻井、边饰、背光,以及壁画建筑装饰、器物纹饰、衣裙纹饰等。纹样有莲花、卷草、团花、飞纹、祥禽瑞兽纹等。

### 12.3.1 唐代图案的发展及其特点

就其时间、内容和形式,唐代图案的发展大致经过了 6 个阶段,各具特色。

#### 12.3.1.1 初唐前期图案

初唐前期图案主要是藻井,有两种:一种是大莲花藻井,井心画一大莲花,井外装饰甚少,形象比较单纯,基本是隋代图案的延续;另一种是井心画石榴葡萄纹,纹样为“十”字形或“米”字形与圆环套叠式(如图 12 - 13)[1],这是初唐出现的一种新纹样藻井。[2] 装饰图案中最绚丽豪华的莫过于服装纹饰,华美的纹样,特别是那些镂金锦纹,金光闪闪,富丽堂皇,减少了宗教的神秘感,更生活化和个性化。[3]

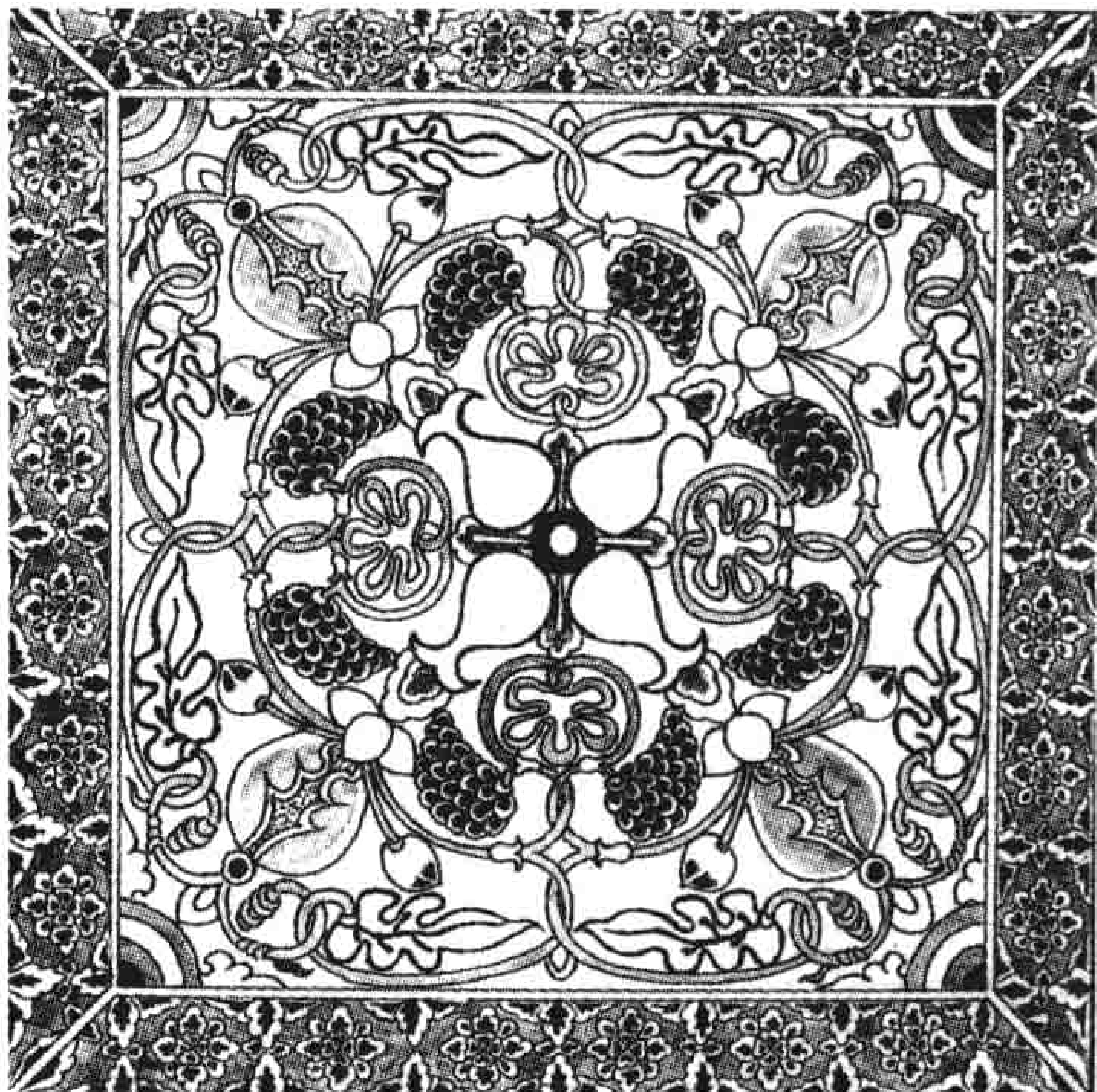


**图 12 - 13 石榴葡萄纹藻井**

**209 窟(初唐)**

---

〔1〕谢生保:《敦煌壁画白描精粹 · 敦煌图案》,甘肃人民出版社 1996 年版。

〔2〕欧阳琳:《敦煌藻井图案》,载《中国民间工艺》1987 年第 9 期。

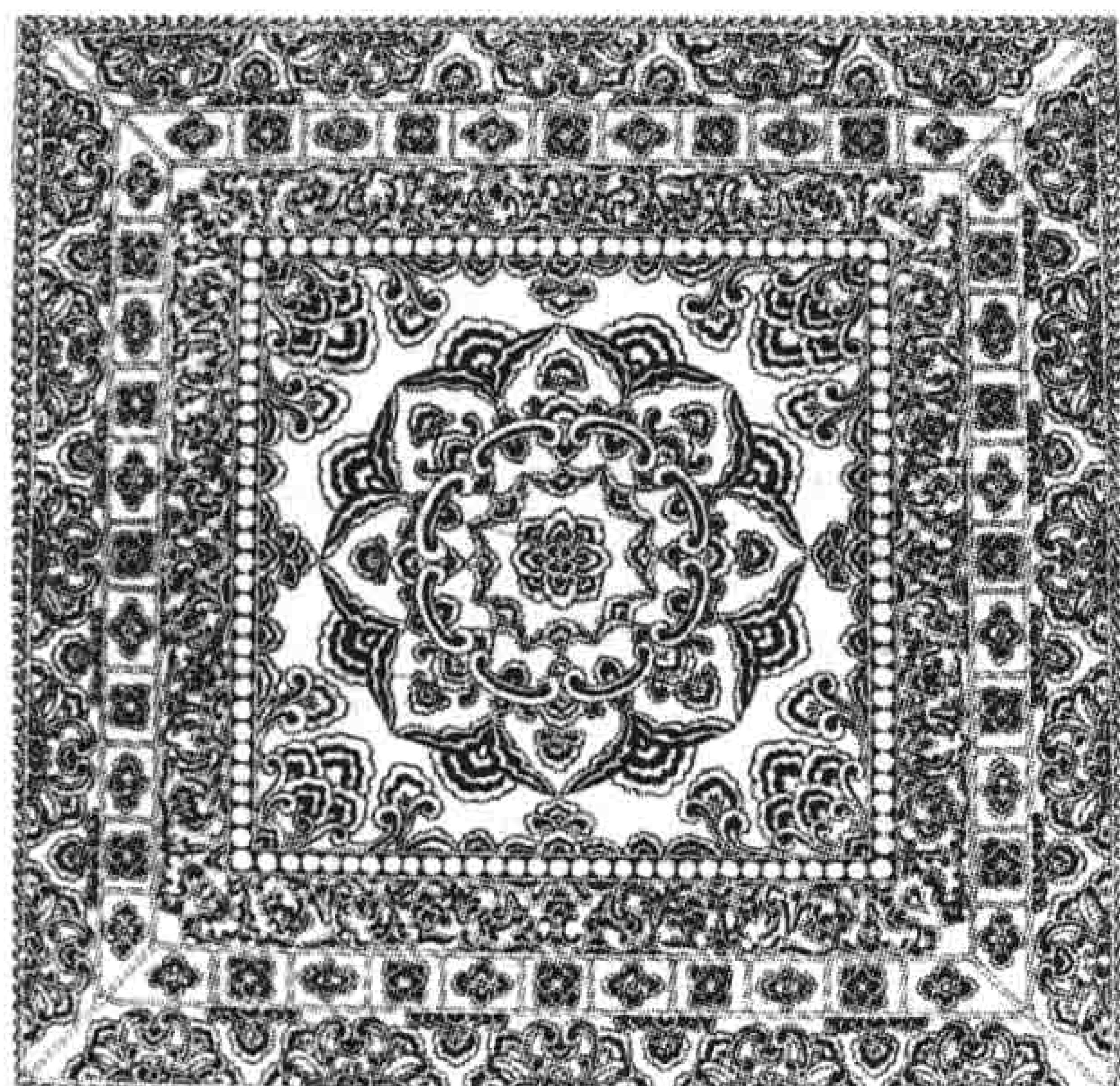
〔3〕关友惠:《敦煌图案概述》,载《敦煌壁画白描精粹 · 敦煌图案》,甘肃人民出版社 1996 年版。

12.3.1.2　初唐后期图案

初唐后期图案主要是藻井和边饰。藻井井心比较宽大，井内大莲花多以桃形莲瓣纹与云头纹、叶形纹组合而成。花形成放射状（如图12－14）[1]，井外边饰层次较少，纹样以卷草纹、半团花为主，多数藻井没有垂幔。边饰有卷草纹、团花、半团花。卷草纹花叶纤细，叶纹微卷，茎蔓多由云头长叶连续拼接而成。团花多以桃形莲瓣纹与云头纹组合而成，花中多留空地，纹样显得稀疏。总观初唐图案纹样，形象秀丽活泼，色彩明朗，富于洒脱俊逸的神韵（如彩图12－15）。[2]

12.3.1.3　盛唐前期图案

盛唐前期图案，主要是藻井、边饰和圆光纹样的组合发展到了一个新的高峰。藻井作为窟顶部华盖形式，其结构已基本定型，即由井心莲花、井外边饰和垂幔三部分组成。井心莲花层次繁缛华丽，富有富贵宝相（如图12－16）[3]。井外边饰纹样以卷草团花为主，垂幔纹样简略。卷草纹变为多茎多叶，花叶首尾相连，叶纹翻转卷曲，日渐繁丽，展开即边饰、环形即圆光。团花纹层次增多，形象丰富，有桃形莲瓣团花、多裂



12－14　**莲花藻井**　334窟（初唐）

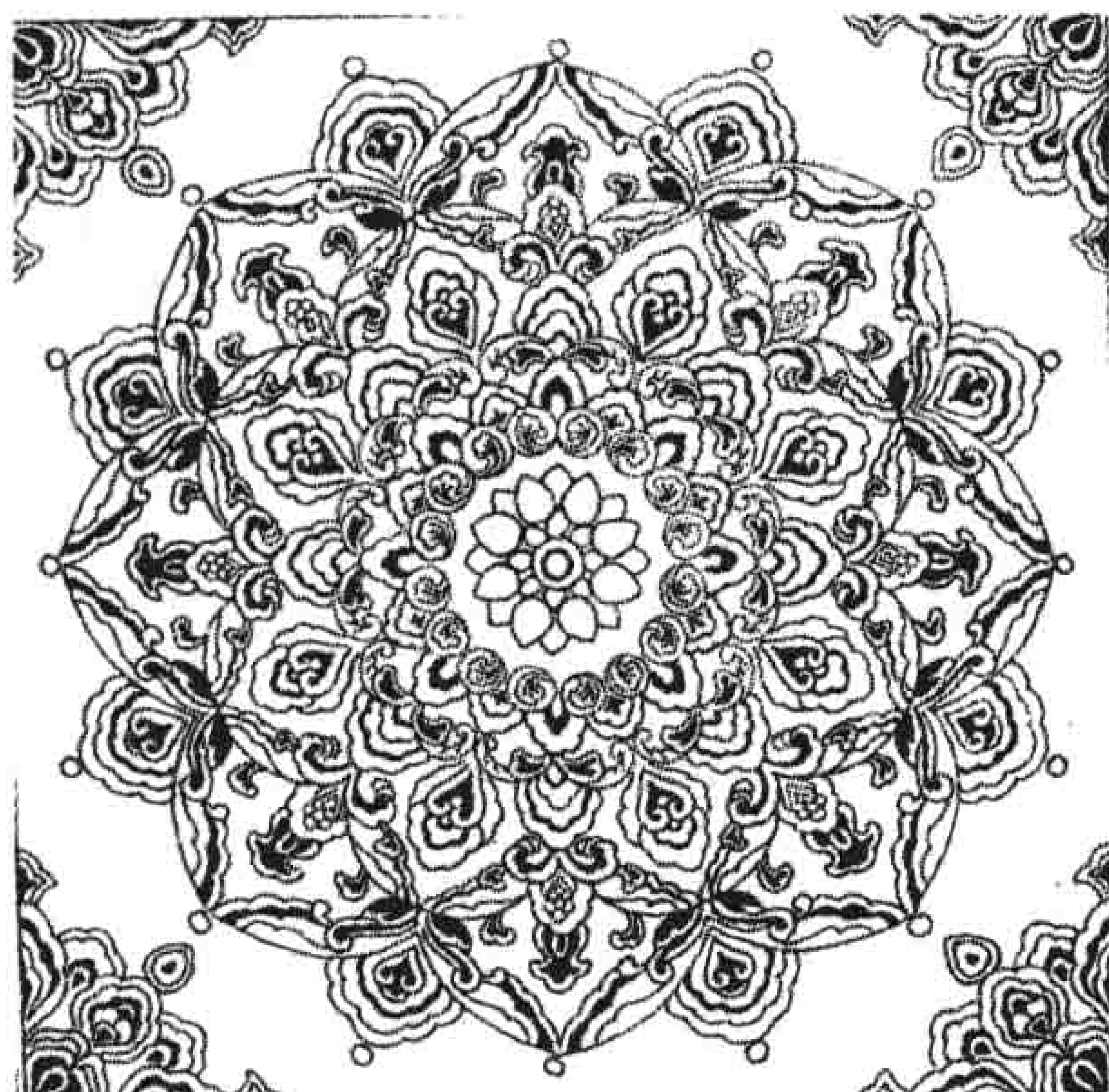


图12－16　**莲花藻井**　217窟（盛唐）

〔1〕谢生保：《敦煌壁画白描精粹・敦煌图案》，甘肃人民出版社1996年版。

〔2〕关友惠：《敦煌图案概述》，载《敦煌壁画白描精粹・敦煌图案》，甘肃人民出版社1996年版。

〔3〕谢生保：《敦煌壁画白描精粹・敦煌图案》，甘肃人民出版社1996年版。

叶形团花、圆叶形团花,以及3种花形混合组成的团花,这一时期是团花最为丰富的时期。此外,还有菱形纹、龟甲纹等边饰。[1]

### 12.3.1.4 盛唐后期图案

盛唐后期图案仍以藻井和边饰为代表。藻井井心较小,井心莲花呈团形(团花),井外边饰层次增多。纹样以大团花、大菱格纹为主,还有百花蔓草、半团花、多瓣小花、菱格、方胜、方璧、龟甲纹等。垂幔璎珞玲珰,非常华丽(如图12－17)[2]。此时由于部分佛龛内屏风画的出现,占据了塑像圆光为壁面,圆光图案也渐少了。边饰中出现了百花草纹,花形自然多变,叶短、肥、圆,围绕花朵铺展。[3] 中唐流行的茶花纹即脱胎于此,色彩上以青绿金碧为主调,间用红、赭等色。纹样以各种不同的花草植物为主,团花、卷草纹逐渐规范化,几何纹较前增多,色彩纹样的组织变化在这时达到最高峰,既生动真实,又丰富多样。此期图案给人以庄重、稳定、严谨之感(如彩图12－18)。[4]

### 12.3.1.5 中唐图案

中唐图案是继盛唐图案之后向前发展的又一高峰(如彩图12－19)。以茶花纹、祥禽瑞兽纹为主要特征,装饰于藻井、圆光和边饰。

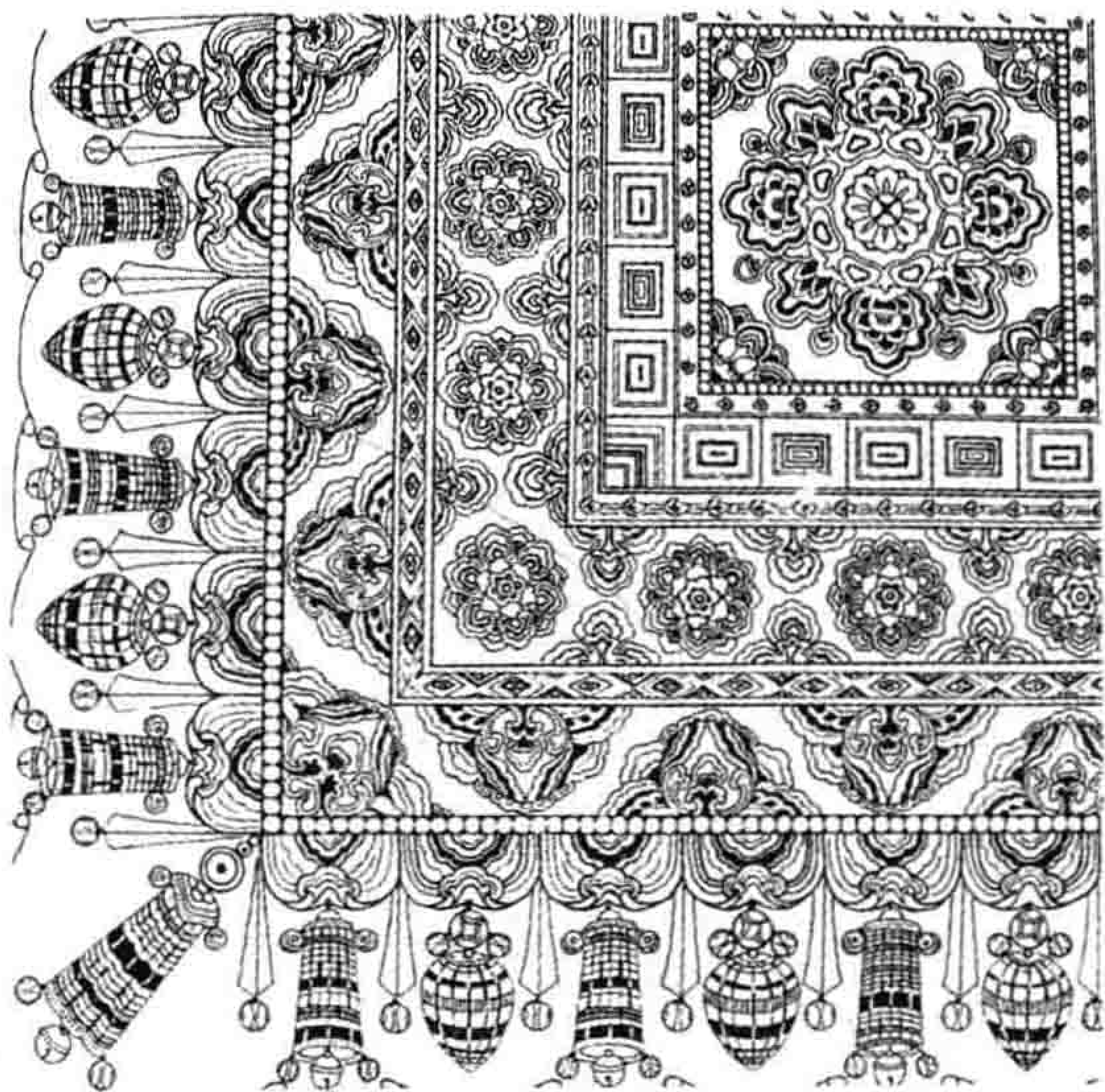


**图12－17 团花藻井一角 79窟(盛唐)**

---

〔1〕苏莹辉:《略论敦煌艺术与历代的装饰图案》,载《美育》1993年第9期。

〔2〕谢生保:《敦煌壁画白描精粹·敦煌图案》,甘肃人民出版社1996年版。

〔3〕戴瑞坤:《敦煌艺术中的装饰图案》,载《第二届敦煌学国际研讨会论文集》,台北汉学研究中心1991年版。

〔4〕关友惠:《敦煌图案概述》,载《敦煌壁画白描精粹·敦煌图案》,甘肃人民出版社1996年版。

佛龛顶部的平棋图案，也是这一时期的一大特点，其四周边饰亦如藻井，纹饰以石榴卷草（如图 12－20）[1]、回纹、菱形纹为主，间有小团花、方胜纹、云头纹。卷草纹变为叶形宽大，少茎蔓，夹画频迦鸟的新纹样（如图 12－21）[2]。



图 12－20　石榴卷草边饰　158 窟（中唐）

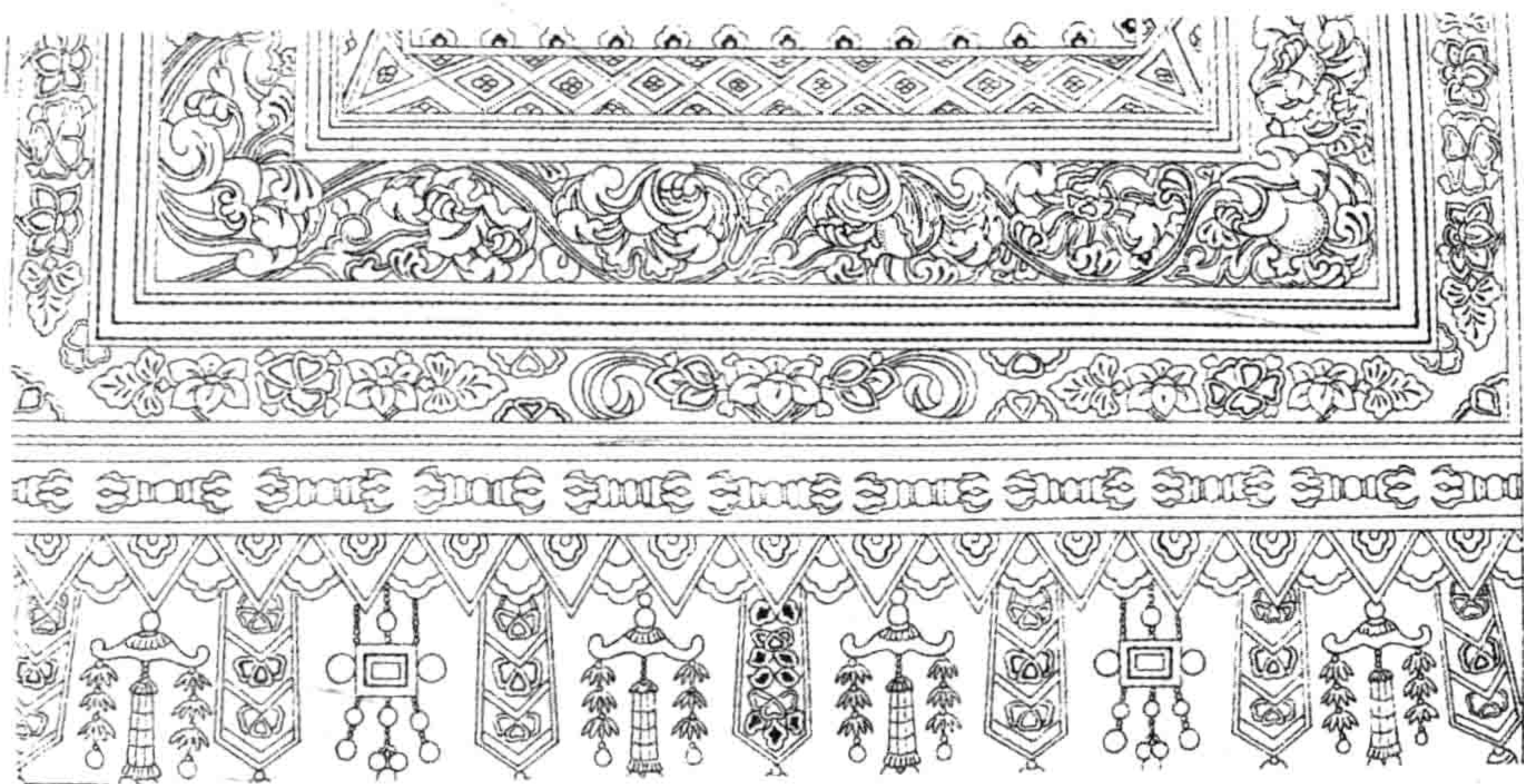


图 12－21　藻井周边纹饰　361 窟（中唐）

12.3.1.6　晚唐图案

晚唐图案基本上是中唐图案的延续。藻井图案程式化了，井心纹样仍以祥禽瑞兽、莲花纹为主。其外的边饰有卷草、团花、回纹，但较之以前更为简化了。图案纹样中，卷草纹由于装饰的部位不同，也各有变

[1] 谢生保：《敦煌壁画白描精粹·敦煌图案》，甘肃人民出版社 1996 年版。
[2] 谢生保：《敦煌壁画白描精粹·敦煌图案》，甘肃人民出版社 1996 年版。

化。各大型窟背屏上的凤鸟卷草纹，颇有盛、中唐之际的气势，藻井中的卷草多与石榴、茶花纹相组合。在经变画之间，窄小的卷草纹，多无茎无花，只是叶纹自身反转卷曲连续，繁简各有不同，这是晚唐诸窟图案的一大特征（如彩图12－22）。[1]

唐代图案是丰富的，然而也是单纯的。言其丰富，是指唐代200余窟，窟窟图案各不尽同，纷繁复杂，纹样变化万千、自由灵活，使观者眼花缭乱，难以辨析；说其单纯，是指其母体纹很简单，结构规律雷同一般。它像魔术师的戏法，简单的母体纹变化着千姿百态的花朵。[2]

### 12.3.2 母体纹形象及其组合

母体纹是指构成图案的最基本的小纹样，主要有忍冬纹、卷瓣云头纹、叶形纹和圆珠纹。忍冬纹（如图12－23）[3]沿袭于北朝，有原形，也有变形；而卷瓣云头纹（如图12－24）[4]始见于隋，有单头、多头、椭圆；叶形纹是唐初出现的新纹样，有多裂叶、圆形叶、长形叶；圆珠纹始见于北周，有串珠、环珠。除圆珠纹外，都是植物纹，在外形上都具有圆、弧形状的特征。也就是说，它们在构成图案的类别和形象上都具有相同的基础，组合成的单位纹样是非常协调统一的。



**图12－23　母体纹之忍冬纹**

---

〔1〕霍秀峰：《敦煌唐代壁画中的卷草纹饰》，载《敦煌研究》1997年第8期。

〔2〕关友惠：《敦煌图案概述》，载《敦煌壁画白描精粹·敦煌图案》，甘肃人民出版社1996年版。

〔3〕谢生保：《敦煌壁画白描精粹·敦煌图案》，甘肃人民出版社1996年版。

〔4〕谢生保：《敦煌壁画白描精粹·敦煌图案》，甘肃人民出版社1996年版。



图 12－24　母体纹之卷瓣云头纹

12.3.2.1　母体纹形象

单位纹样是由母体纹组合而成的复合纹样，主要有桃形莲瓣纹、云头莲瓣纹、叶形莲瓣纹、石榴卷草纹。由于时期不同，其形象也有早晚的差别，一般地说，都经历了由简到繁，然后又化繁为简这样的一个变化过程（如图 12－25、12－26）[1]。

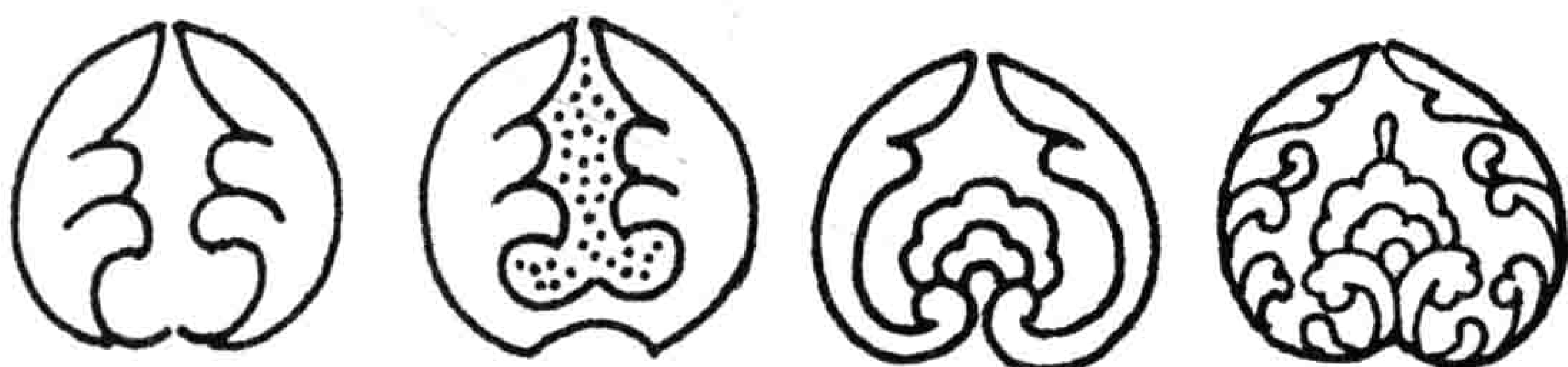


图 12－25　单位纹样之一



图 12－26　单位纹样之二

**桃形莲瓣纹**　这一类是由两个忍冬纹组合而成的，外形如桃子，剖面似未开之花蕾。隋代已见其雏形。唐初，有的在内中加画小圆点，成为绽开的石榴。这类纹样的内部，多以叶形纹、云头纹为花蕊，组成完全的桃形莲瓣形象，是唐代前期图案中构成莲花纹样最基本的单位纹

〔1〕谢生保：《敦煌壁画白描精粹·敦煌图案》，甘肃人民出版社 1996 年版。

样。

**云头莲瓣**　这一类多是由云头纹与叶形纹组合而成，外形椭圆，两端回卷如花蒂，托以叶形花，是唐代前期图案中构成团花的最基本的纹样之一。在总体构成中，也可以成为联结单位纹样的花饰。[1]

**叶形莲瓣纹**　这类纹样是依其自身变化成为多种形象，有多裂叶形、圆叶形、方叶形、卷叶形，可以为花，也可以做叶。圆叶形莲瓣是唐代前期藻井井心莲花构成的基本纹样，方形莲瓣是唐代后期团花构成的基本纹样。

**石榴卷草纹**　这类纹样是由长叶形纹、忍冬纹、云头纹合成的纹样。有的纹样中夹画一石榴纹，是卷草纹的基本单位纹样。初唐花形舒展，主叶叶端甚尖。盛唐花形饱满，叶端较圆。唐后期花形繁丽，宽叶遍布，叶端平卷。

12.3.2.2　单位纹样的组合形式

单位纹样组合的形式大致可归为以下几类：

**圆形适合纹**　这一类主要是藻井井心纹饰和部分圆光纹饰，一般都是由多种纹样组合而成，同一纹样组成的不多。圆形适合纹样结构有两种，一是“十”字或“米”字形结构式，另一是辐射状结构式。两种结构也都是把一个正圆形划分为或4、或8、或12等分，纹样由中心向外作层层扩展分布。“十”字或“米”字形结构式都是均齐式散点布局，以茎蔓串联，纹样与空间保持等量、规整的分布，纹样简洁大方，布局结构稳定中又见流动。辐射状结构式是把各种单位纹样作环形联成一个整体，纹样由中心向外作层层扩展。其实辐射结构也是由“米”字形结构式发展而来的。这种圆形适合纹样，在唐前期多为放射离心状，犹如层层绽放的花朵；唐后期多为收合向心状。圆形适合纹样组合样式是比较多样的，有以桃形莲瓣纹为主，配以云头纹混合组成的；也有用单一叶形纹组成的。从纹样组合结构看，有的是各层纹样上下大小套联，

---

〔1〕关友惠：《敦煌图案概述》，载《敦煌壁画白描精粹·敦煌图案》，甘肃人民出版社1996年版。

左右相错移位，使两者之间又形成一种复合纹样，相互结成网状，纹样层次繁缛华丽；有的是纹样层层相错重叠，结成横向网状，纹饰成为一个完整的团形；有的是用同一纹样作环形联结成一个适合纹，外沿向内收合，使纹饰具有稳定感。这里的纹样组合与结构格式密切相关，不同类别的纹样组合，有不同的结构格式，不同的结构格式又服从具体的纹样类别形象；而新的结构格式又使一些不适应的纹样消失，适应的纹样得到变化发展。[1]

**散点连续纹**　这一类主要是团花边饰，即一条带状边饰由若干团花作等距排列，呈散点状。有的是一个整团花纹样单独连续，有的是一个整团花与两个半圆形团花相间排列的一整二半连续，有的是两个半圆形团花错位排列的半对半连续。不同的连续格式则表现出不同的形象。单独一个整团花排列的，出现圆环连续；一整二半排列的，出现连锁形连续；半对半排列的，出现波状连续。半团花外形不规则的，或三角形、或梯形、或多角形，纹样空间则出现不同折线变化的节奏感——三角形空间的急骤跳动、梯形空间的短节奏平稳运动、多角形空间的缓慢流动，构成一种稳定中又见活泼的基调。[2]

**波状连续纹**　这一类主要是卷草纹边饰，有自由式和规则式两种。自由式的花形作自由散点布局，以茎蔓作波状串联；规则式的花形作等距定位，以茎蔓作波状分枝回卷或连续。唐代前期这两种卷草自身都不具有波状特征，自身也不能连续，构成波状连续主要在茎蔓，没有茎蔓卷草就连续不起来，也不能成为波状。为了加强波状感，多是在色彩处理上，依茎蔓波状把边饰分成两半不同的底色，使之产生连续不断的流动感。唐代中期，卷草叶形长大，分布稠密，自由式卷草翻转卷曲，首尾相连，自身具有一种连续波状流动感。规则式卷草外形多呈扁三角状，上下相错排列，花形之间自然形成一波带状空间。这一时期卷草纹

---

〔1〕关友惠：《敦煌图案概述》，载《敦煌壁画白描精粹 · 敦煌图案》，甘肃人民出版社 1996 年版。

〔2〕戴瑞坤：《敦煌艺术中的装饰图案》，载《第二届敦煌学国际研讨会论文集》，台北汉学研究中心 1991 年版。

的茎蔓只起着格律装饰的作用，唐代后期卷草发展到了顶峰，自由式卷草波状起伏翻卷，连续不断；规则式卷草更为整齐划一，波状节奏也逐渐平缓（如图 12－27）[1]。

**几何连续纹** 这一类有方壁纹、方胜纹、菱形纹、回纹、龟甲纹（如图 12－28）[2]等。这些都是用直线组合的纹样，单位纹样只有一个，反复连续，不留空地。纹样自身不产生节奏变化，它的变化主要借助不同色彩相间的变化，使规整的连续纹呈现出等距跳跃、轻重不同的节奏韵律感。



**图 12－27 茶花边饰**

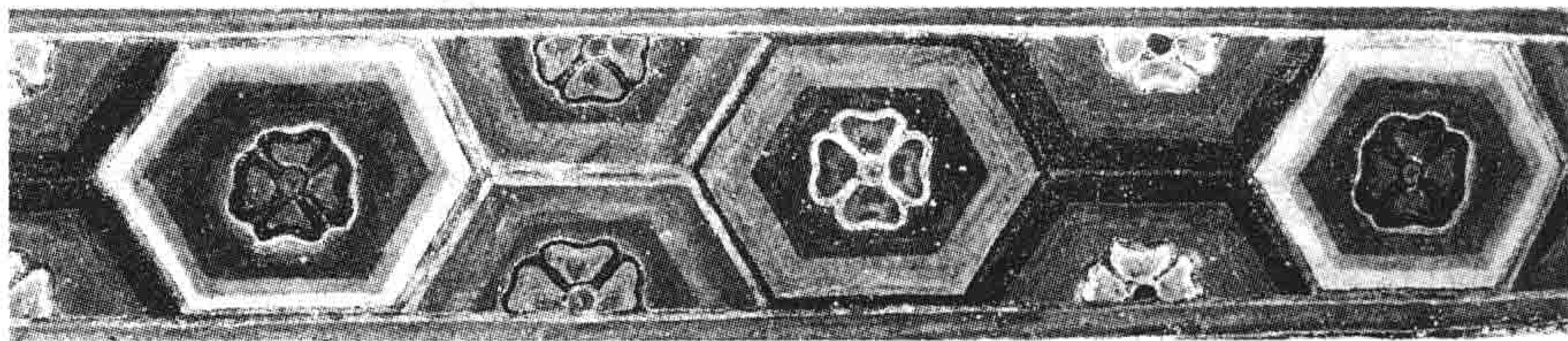


**图 12－28 龟甲纹**

**四方连续纹** 这一类是一组纹样的扩展延伸。这类纹样主要装饰在窟顶藻井、四壁边饰、佛像圆光等。它们都有特定的部位、形式和内容。观者走进佛窟的时候，迎面最先看到的是佛龛内的佛、菩萨像以及龛口边沿，佛像衣饰、圆光的华丽，继而环顾四壁经变画及其花边装饰，再仰首举目看到了覆斗形窟顶中心的藻井。藻井集中了石窟所有的装饰纹样，集石窟图案之大成。

**圆光图案** 这一类是塑像头背身后的装饰。因为佛、菩萨、佛弟子人物不同，装饰纹样也有分别。菩萨头光多用卷草纹，配以半团花或桃

〔1〕谢生保：《敦煌壁画白描精粹 · 敦煌图案》，甘肃人民出版社 1996 年版。
〔2〕谢生保：《敦煌壁画白描精粹 · 敦煌图案》，甘肃人民出版社 1996 年版。

型莲瓣纹;佛弟子多用团花;佛头光多用桃型莲瓣纹和团花,背光多用卷草纹。这些纹样使菩萨显得高贵华丽,弟子形象更觉端庄持重,佛的形象更为尊贵庄严。[1]

唐代时期的图案可谓是变化多端、纷繁复杂、高贵华丽,是敦煌图案发展的成熟期和高峰期,为敦煌壁画又创造了另一番珍贵的艺术价值。[2]

## 12.4 规模宏大盘龙团凤的五代、宋、西夏、元图案

五代时期中原战乱纷争,北宋时期与辽金战争不断。敦煌曹氏地方政权孤处一隅,与中原交往受到限制,敦煌石窟艺术也只是晚唐的延续,并形成一些地方特点。诸窟图案纹样有牡丹、石榴、莲荷、三叶、团花等植物纹;有古钱、连环、龟背、锁子、万字、回纹等几何纹;有团龙、祥凤、卷云等祥禽纹。其中龙凤图案最为突出,在藻井、服饰、冠服、旌旗上随处可见,组成飞龙团凤、二龙戏珠、五龙飞腾、丹凤展翅、双凤盘旋等各种组合图案。曹氏是敦煌的最大统治者,他们家族建造的佛窟,其规模之大超越前人。窟内藻井装饰气势宏伟,井心莲花中或塑或绘,多是团龙、彩凤。井外边饰多绘凤鸟卷草纹。窟内供养人画像,身高超人,女像衣裙画有祥禽瑞兽花草纹。足下地毯多为卷草纹或团花纹。他们如此重视龙凤纹样,其目的是象征统治者政权的神圣尊严。

西夏于公元1036年占据敦煌后,继续在石窟内绘塑佛事。西夏洞窟的装饰图案,无论在装饰纹样方面还是组织结构方面,抑或色彩配制方面,都有较鲜明的特色。西夏装饰图案在整个洞窟中所占面积的比率,是历代洞窟之最。窟内图案装饰以藻井、窟顶团花最为突出。在藻

[1]关友惠:《敦煌图案概述》,载《敦煌壁画白描精粹·敦煌图案》,甘肃人民出版社1996年版。

[2]苏莹辉:《漫话敦煌莫高窟藻井图案——唐代的美术装饰之一》,载《唐代文化研讨会论文集》,文史出版社1991年版。

井图案方面，西夏时期始终流行龙纹，以作藻井井心的图案纹样，有一龙、二龙、五龙、丹凤四龙；根据部位的不同，或蟠龙、或圆形、或作波浪式蜿蜒云游式，配以彩莲、祥云；有的描绘，有的浮雕贴金或涂金，可谓龙的图案世界。玄顶四披遍画团花，团花多以单一纹样组成，有云纹团花，叶纹团花，有尖瓣、圆瓣、方瓣，犹如壁纸般的单纯规整之美。西夏龙纹的特点是龙身细长，纤巧灵活。其突出特征是不仅描绘，还以半立体的浮塑、贴金或涂金等装饰手法来进行艺术表现，以求达到富丽堂皇的视觉效果（如彩图 12－29）。西夏时期龙纹的大量运用，还体现在西夏石窟中有为数不少的龙纹华盖图案，包括首领供养图像的蟠龙纹袍。在榆林石窟中，也有以龙为主题的图案，如榆林窟第 2 窟中心的龙纹，外加梭状旋转形环饰，使人在视觉上感到龙似乎在不停地转动，产生了强烈的艺术感染力。西夏凤纹一般作双翅展开飞翔之状，其尾特长，以连同整个身体翻卷成圆形的形式出现。例如，莫高窟第 16 窟（见彩图 12－30）藻井中心图案，由一凤、四龙组成。凤居中央，双翅自然有力展开，长尾连同身体翻卷成圆形，凤外圈为旋转式卷瓣莲花纹。在井心四角各有一龙，作顺时针方向相互追逐嬉戏之势，造成十分生动的旋转飞腾气氛。在用色上，施以朱、绿、金等色，色彩鲜明而又雅致稳重，让人感到无比的豪华富丽。

西夏时期装饰图案多采用施金法，不仅藻井中的龙、凤纹图案，平棋团花图案，包括诸如花蕊等边饰，甚至在壁画人物装饰的璎珞、耳环、手镯、臂钏之类，都流行浮塑贴金、描金或沥粉堆金，这也是西夏时期装饰图案的一个明显特点。如在莫高窟第 366 窟和第 367 窟的藻井中，均出现了与第 16 窟藻井类似的浮塑贴金法凤纹，并使金色的凤衬以朱色底，色调简洁明快、鲜艳夺目。[1]

西夏时期，西藏喇嘛教艺术的注入，给西夏佛教艺术增添了新的内容和养料，刺激了石窟艺术的发展，出现了崭新的密宗曼陀罗艺术，以

---

〔1〕关友惠：《敦煌图案概述》，载《敦煌壁画白描精粹·敦煌图案》，甘肃人民出版社 1996 年版。

密宗坛城曼陀罗来作为窟顶图案成为西夏时期的初创。例如,榆林窟第3窟的窟顶中心为圆形坛城,中央画圆形金刚界曼陀罗,往内一层方坛、一层圆坛,其间绘佛、菩萨、金刚像。在大坛外周又加以数层边饰,如回纹、波状植物纹、菱形纹、龟背纹、宝珠纹、连环套叠纹、古钱纹、云头纹等,还在百花卷草纹中穿插各种祥禽瑞兽,如游龙、翔凤、奔狮、翼马、麒麟、天鹿、飞雁、六牙白象等。这些清雅精致的图案装饰,衬托出强烈浓重的曼陀罗主题图像。西夏藻井的这种密宗曼陀罗主题,还可以在榆林窟第10窟见到更为明显的例子。该窟覆斗形窟顶中央是九佛藻井,藻井井心外方内圆。所画九佛,为阿弥陀九品曼陀罗图像,以印契为区别。圆心为上品上生之阿弥陀佛,圆心外成八角形,围绕八尊坐佛,在结构上巧妙地安排成一朵盛开莲花的八瓣,分别为上品中生至下品下生共八品诸佛陀。在井心周围,又配以层叠的边饰图案垂幔铺于四披,组成方形的帐顶华盖。从这些例子可以看到密宗曼陀罗文化在西夏装饰图案艺术上的影响,这也是西夏装饰图案艺术比较显著的一大特点。西夏时期还新出现了一种波状卷草式的云纹边饰。从单位纹样来看,它很像敦煌早期装饰图案中常见的忍冬,但它仍然是一种卷云纹。这种纹样在莫高窟第330窟可以见到。在该窟覆斗形顶的四斜坡上,画师以土红色勾描填绘火焰纹、卷云纹为纹饰,组成桃形单位纹样,并作"品"字形四方连续。

从整个敦煌壁画图案我们可以看出,这里有无数丰富的美的形象,这些形象不是对自然的简单描绘,也不是制作者纯主观的臆造,它是吸取了自然与社会中美的现实形象,经过构思和艺术的加工而创造的。这些艺术形象既简练、真实,又适合于整个图案组织的要求。

敦煌壁画图案组织,一般都适合于对称、均衡、统一的原则。但是这些原则对于制作者并不是死的公式。这些原则的运用,总是与从自然中吸取的形象的规律相符合。这些组织原则并没有迫使自由的形象在作者的主观下僵化。在这里,形象的变化与夸张不是远远脱离了现实,而是更加真实、更加美丽。组织原则与形象规律的相符合,使敦煌

壁画图案在严整里表现了自然,在固定的形式里表现了生意。[1]

同时,那些优美的敦煌壁画图案不仅整个组织是与组成的形象的规律相适合的,其图案本身也是与装饰的对象的要求相符合的。它是美丽的,而又不是多余的附加物。并且,我们还看得出来,敦煌壁画图案从形象到组织结构,也不是停滞、固定的,每个时代都有新的表现与创作;新的形象与新的表现手法,总是随着生产的发展,随着交通文化的发展以及人民习俗的转变而丰富多彩的。

敦煌石窟艺术的创造历经千年,在400多个石窟里留下了难以数计、美如花朵的图案彩绘。这是古代无数匠师们的妙手神笔描绘的花朵,是先人们聪明智慧的结晶。它在过去千年的艺术长河中,曾吸引着无数人们入窟赞叹膜拜。今天,它不但给我们美的享受,而且还将为我们的生活提供宝贵的启示。在丰富的遗产基础上,用我们的智慧定能培养出更多、更美、更鲜艳的花朵!

---

〔1〕欧阳琳:《莫高窟壁画图案》,甘肃人民美术出版社1986年版。

# 13　敦煌壁画之动物

艺术作为艺术，它的价值就在于它的丰富性和多样性。

——高尔泰

在人类历史上，人与动物本来就有着一种特殊的关系。从古至今，人们对动物形象的描绘与刻画，曾达到了很高的水平。动物也一直是艺术家们创作的对象，这是因为动物与人类的生存、生产和生活密切相关，从而成为艺术家们最喜欢的创作题材。动物是自然界的重要成员，它们与人类共同生活在地球上，共同拥有山林和蓝天。密切的生存关系，使人类不断运用绘画手段来表达对动物的认识和情感，于是产生了动物画。动物画的起源久远，以致无法追溯到某个具体的年代，现在所知的只是：自从人类有了艺术活动，便有了飞禽走兽以及与之相关的神怪的艺术形象。中国的西北地区从原始社会的彩陶起，到两汉、魏、晋的墓室壁画，都留有生动的动物形象。西域的佛教艺术向东方吹来新的气息，位于丝绸之路咽喉的敦煌石窟在这样的文化氛围中培育了它的艺术。石窟开凿于公元 4 世纪末，直至 14 世纪中叶，历经 1000 余年，从未间断。壁画上汇集了中原、西域和印度的众多动物形象，主要有大象、狮、虎、鹿、牛、马、羊、驴、骆驼等走兽，以及孔雀、鸽子、鹦鹉、鹤、雉等飞禽和鱼鳖等水族，还有龙、凤、翼马、青鸟等神瑞动物。它们或出没于山林，或翱翔于云天，或潜游于水中。画师不仅注意表现它们的形体美，还赋予它们丰富的感情世界。[1]

敦煌石窟的动物画是以佛教内容为中心的。佛教主张人与动物之

〔1〕张道一：《敦煌艺术中的动物形象》，载《美术学刊》1980 年第 11 期。

间应保持平等和谐的关系,即所谓"众生平等","一切有情皆有佛性"。佛教批判射猎、屠宰,乃至一切伤害动物的行为。敦煌石窟的动物画大多不是独立存在的,有些只是作为背景出现,它们分别绘在佛教故事画、经变画以及无主题画中,而经变画内容则具有明确的佛教主题,无主题画又从侧面烘托了主题的气氛。当我们沿着敦煌的动物画画廊寻访绘画历史的时候,不仅可以饱览古人的表现形式和技法,作为借鉴,还可以清晰体会到一种爱心。这种爱心恐怕就是动物画的创作之本。[1]

这些动物画具有鲜明的时代风格与地区特色,追究其渊源,有传自中原的画法,也有来自西域的凹凸画法;有工笔,也有写意;有白描,也有没骨、重彩。这些画法有些不是单一使用的,从而造成了相互交融、刚柔并济的效果。虽然当时还没有建立现代动物画中骨骼、肌肉、动作分解的体系,但画师们细致的观察,丰富的生活积累,对动物的结构已经有较多的认识,特别是通过动物的表象来表达感情的意图是十分明确的。那熟练的线条,明丽的色彩,无不表现出勃勃生机,表现出敦煌画师对生命的讴歌。这便是我们今天仍在追求的美术精神的本质,也是历史留给我们的启迪。[2]

敦煌壁画动物画的主要表现手法有夸张、写实、拟人和图案化等。夸张手法包括对动物姿态的变形、对色彩的强调,如表现马的奔跑姿势,把后蹄画得翘向蓝天;给金毛狮子画上蓝色的鬣毛。写实手法包括对动物造型的认识、对动物生性的表现,如把江南水牛的结构画得相当准确,被缚住腿的驴表现出焦躁的神情。拟人化手法主要是赋予动物以人类的感情,如虎等动物听到佛陀涅槃时所表现出的震惊和悲哀。图案化手法主要是将动物形体规范为几何图形或变形,如将龙画成团龙纹,将凤尾变成卷草纹。[3]

敦煌壁画中的无主题画继承了汉代的遗风,各种山林动物,均以长

---

〔1〕刘玉权:《敦煌动物画卷》,上海人民出版社2000年版。

〔2〕张道一:《敦煌艺术中的动物形象》,载《美术学刊》1980年第11期。

〔3〕霍秀峰:《敦煌唐代壁画中的卷草纹饰》,载《敦煌研究》1997年第3期。

卷式出现在早期的狩猎图和禅修图中，目的是表现人间杀戮动物的残酷以及禅修环境的和平与宁静。敦煌石窟艺术的分期一般采用3段式，即分为早、中、晚3期。动物画的早期起自公元5世纪初，止于6世纪末，包括十六国、北魏、西魏、北周等时期。这一时期的动物画表现题材以佛传、佛本生故事、山林动物为主，造型富有浪漫色彩，往往给人以满壁飞动的感觉；着色强调大面积色块形成的整体感和装饰感，而不着色的线条画同样生动精彩。中期从公元6世纪末至10世纪初，包括隋唐两个王朝，历时320多年。其间吐蕃时期依通常说法，称中唐。这一时期是敦煌动物画的成熟期，表现题材以宏大的经变画为主。动物的造型从浪漫走向写实，用笔用色皆有中原风范，更有许多画面画工细腻，颇具长安笔韵。晚期从公元10世纪至14世纪中叶，包括五代、北宋、回鹘、西夏、元诸王朝，前后460余年。这一时期的动物画中原之风日盛，出现了线描画的巨制，笔法的表现形式已相当丰富，但有些动物形象由于造型呆板而失去生命力。敦煌的动物画所表现出来的承继关系，以及它自身体系的完整性、可靠性，在中国是绝无仅有的，因而占有重要的学术地位。[1]

## 13.1 生动夸张的早期动物画

对于中国动物画史来说，敦煌石窟早期动物画是中原传统的继承，但是对于中国佛教动物画来说，却只是掀开了第一页，因其风格，有汉代艺术的余韵，也有来自西域乃至印度艺术的影响力。佛教动物画取材于佛经故事，以形象阐明义理。总体而言，敦煌早期的动物画充满激情，揭示了动物内在的生命力和美感。古朴的风格和飞动的气势浑然一体，是早期动物画的内在特征。早期动物画在造型和赋彩两方面均继承了汉晋时期善于夸张的传统，多以石绿为底色，以青石为晕染。西魏、北周时期可以说是敦煌动物画的第一个辉煌时期。

[1]刘玉权：《敦煌动物画卷》，上海人民出版社2000年版。

### 13.1.1 北凉、北魏时期

敦煌最早的动物画绘于北凉的第272、275窟。这一时期的壁画题材本来就特别稀少，所以动物画也廖若晨星，仅存272窟说法图中双狮座上的一对狮子和第275窟尸毗王本生中的鹰、鸽两幅。虽然画法显得简单、笨拙而且粗糙，有明显的西域特征，但是它们标志着敦煌动物画的开始。北凉时期的动物画为研究中原、西域文化和佛教文化中的动物画关系提供了早期资料。[1]



**图13－1 弟子赴会图 257窟(北魏)**

北魏政权崇信佛教，西灭北凉后在敦煌大力营造石窟，动物题材得以在壁画中拓展和丰富，多出现在佛教故事中，重点洞窟有254、257、435窟等。这个时期的动物画，运用夸张、变形以及拟人的手法，比如第257窟的动物(如图13－1)，蹄升向天空，非常夸张，这种手法创造出了生动而又富有装饰趣味的形象。题材包括了虎、白马、九色鹿、孔雀、狮子、青牛、大象以及白鹅。动物造型线条流畅，多采用单色平涂，给人简洁明丽的印象。其中第257窟的九色鹿本生故事画(如图13－2)，描绘了九色鹿救起的溺水人因贪图富贵，反而带领国王去捕猎九色鹿。图中九色鹿的描绘采用了拟人的手法，表现了九色鹿在国王面前挺胸屹立、大义凛然的气概，最终打动了国王。其造型挺拔秀美，是北魏时期动物画的杰作！



**图13－2 九色鹿 257窟(北魏)**

---

〔1〕刘玉权:《漫谈莫高窟早期壁画中虎的形象》，载《飞天》1983年第1期。

### 13.1.2　西魏、北周时期

西魏、北周时期进入敦煌动物画的第一个辉煌时期,画风逐渐从北魏的装饰走向活生生的现实,其主旋律是矫健与奔放的,表现出飞舞、流动的视觉效果。佛教与其他宗教既冲突又融合,引入了多种崇拜观念,动物画题材大为拓宽,动物画所占壁画面积增大,在北朝、南朝、西域的文化影响下,绘画风格也发生了变化。动物题材既有走兽飞禽,也有爬虫等。[1]

西魏时期出现了狩猎场面。贵族狩猎题材源自汉代中原壁画,但是不同的是,敦煌在此时的动物画法已经偏离了汉代的固有模式,而是用流畅的线条表现无所约束的自然美。动物画比较集中而又具有代表性的是第249、285窟。第249窟的动物包括了虎、马、羊、野牛、野猪的题材,285窟主要包括有虎、鹿、牦牛、骡子、驴、飞鹤之类的题材(如彩图13－4、13－5)。第285窟的缚驴图是北朝的优秀之作,其生动形象代表着西北人民对于驴子这一动物的熟悉程度。这个时期的动物画出现了飞白手法,可以说是中国画史上写意画的雏形。这种飞白书在唐代的文献中有记载,但是出现在西魏实属罕见。西魏时期的鸟类大多出现在装饰图案之中。[2] 第285窟中就有很多的孔雀、鹦鹉、鸽子、马鸡、斗鸡、雉鸡出现在图案当中,画面结构饱满,色彩雅致。在第249窟还画有"人间"山林动物图,山林间狼、羊、野牛、狐狸等野生动物出没,有的动物经过着色处理,有的只是简单的线条勾勒(如彩图13－3)。敦煌壁画中,经常采用这种形式来描绘场面大而又集中的自然环境下的野生动物画面。在莫高窟西魏第285窟南壁五百强盗成佛故事画的屋顶上,绘了一幅斗鸡图(见图13－6)。两只雄鸡,威武力壮,虎视眈眈,伸长脖子,高昂着头,羽毛直立,正欲展开一场厮杀搏斗。画面中鸡的形态逼真,以土红色构线,清晰明快。此画面与故事内容无直接联系,只是作为比喻烘托了五百强盗与军队争斗的气氛,是敦煌壁画中唯一的一幅斗鸡图。这幅斗鸡图体现了西魏时期斗鸡的习俗已经在人们的娱乐生活中非常盛行,同时也是莫高窟最早反映斗鸡形象的珍贵资料。

---

〔1〕刘玉权:《敦煌莫高窟北朝的动物画漫谈》,载《敦煌学辑刊》1980年第2期。
〔2〕刘玉权:《敦煌莫高窟北朝的动物画漫谈》,载《敦煌学辑刊》1980年第2期。

北周时期的动物画主要集中在428窟和290窟，主要题材是马和虎，也出现了鹿、野羊、耕牛、孔雀、蛤蟆、蛇和猴子。可以看出，这个时期出现了一些新的题材，如蛤蟆、蛇、猴子，是以前没有过的。北周的动物画画法比北凉和西魏时期明显更精致形象。画法虽然有时候还像前期那样夸张，但更多的是更现实化、生动化。孔雀纹路更清晰，色彩增多，出现了深绿色。这一时期逐渐呈现出由简朴向华丽的过渡。第428窟是北周乃至整个北朝时期最大而又最重要的洞窟，其中将虎纹画在窟顶平棋图案上，是敦煌壁画中仅有的一个孤例，其笔法虽然不能堪称精致细腻，但是刻画得夸张恬静。还有，此窟的双猴纹中刻画的猴子面部生动、形象逼真，用简笔表现其毛茸茸的四肢。

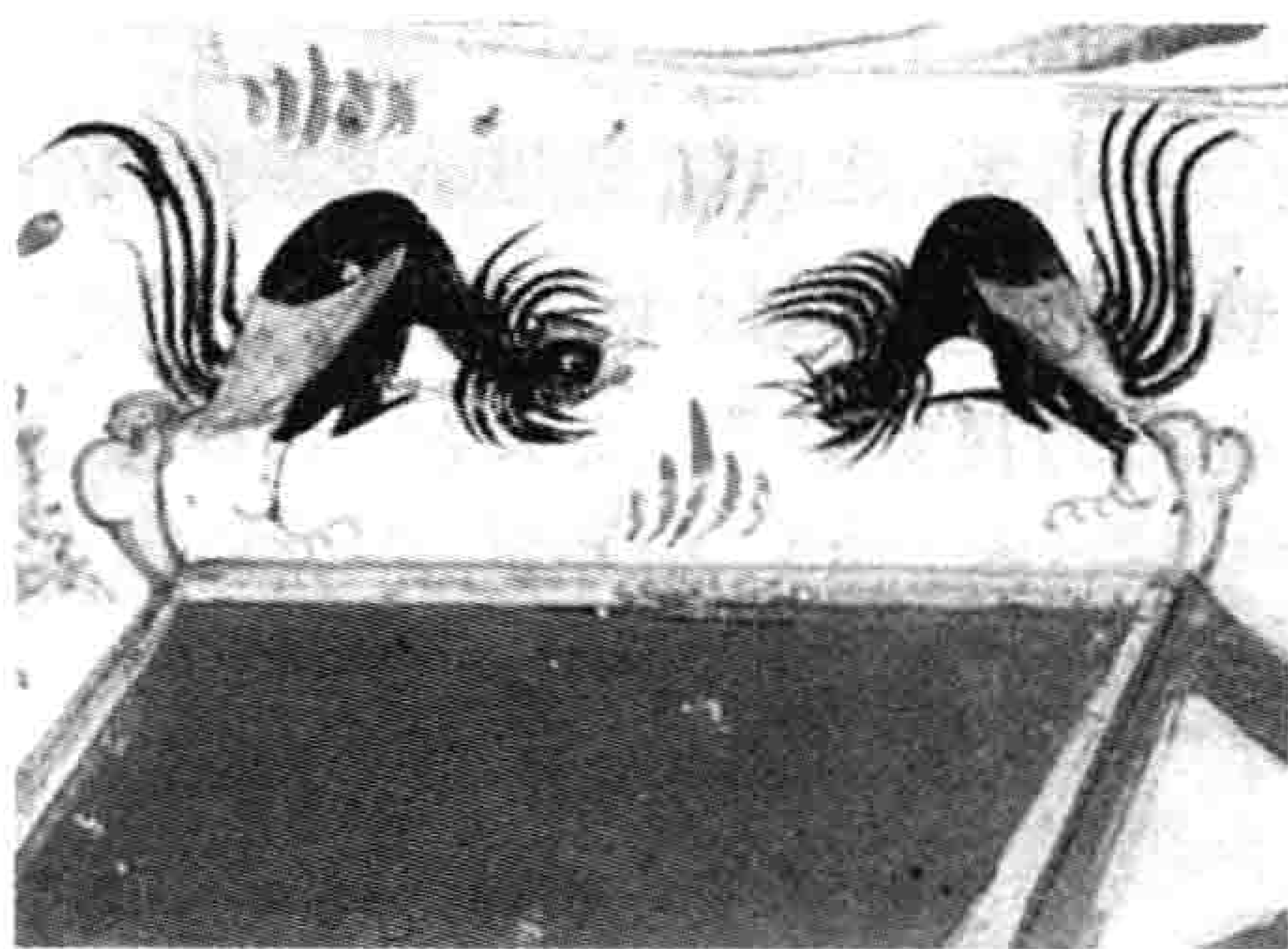


图13-6　斗鸡图　285窟(西魏)

## 13.2　写实细致的中期动物画

隋唐时期的中原文化与西域文化交流进入黄金时代，地处丝绸之路总汇的敦煌也步入了佛教艺术的鼎盛时期。此时的动物画日渐成熟和完美，画风既追求写实又富于传神。此期敦煌壁画中的动物画尽管受外来因素的影响，但主要还是受长安画坛的审美时尚影响。[1] 在隋唐的绘画史上，以动物画著称的中原名家史不绝书。敦煌壁画中至今保留的大量动物画原作，有许多精品也不在名家之下。画风体现了世俗化和理想化的双重结合，主张师法自然而又强调主观意识，因而这个时期的动物画，都濡染了活泼而又华贵的大唐风尚。当时大量描绘理想天国的经变画，也为各类动物的登场提供了广阔的空间。

### 13.2.1　隋代时期

隋代的动物画在风格上明显转变，从早期的浪漫、夸张向唐代的写

〔1〕刘玉权：《中世纪动物画》，上海人民出版社2007年版。

实、传神过渡。这一时期敦煌的动物画主要集中在296、301、303、390、420窟，所绘的题材主要有马、骆驼、驴、牛、大象，以及鸭子和鱼，均为经变画的一部分。[1] 隋代所绘动物的造型部分已经出现了写实的倾向，但仍有些沿袭前朝样式。动物大多画得劲健优美，这种转变与人物画由北朝后期秀骨清风向唐代的以肥为美的转变是同步的。隋代的动物造型有明显的装饰色彩，但是其构图概念与汉代或北魏的相比，却有很大变化，变得繁密而随意。在技法上，使用朱红色作起线稿，或敷彩涂染，留出表现重要形体结构的受光部分，以强调其体积感。赋彩完成之后不再描定型线，而是直接利用起稿线定型。第420窟，描绘了维摩诘经变中画在殿堂外的莲池小景。清澈的池水中，鱼儿自由自在地游动，成双成对的鸭子在池中戏水，展现出几许江南水乡的风情，把经变描绘成了江南特色的一方净土，恬静而优美，使严肃庄重的佛法辩论透着些许轻松情调，也使画面增多了诗意。还有此窟中的驼队画，是敦煌最早的法华经变的局部，一组整装待发的骆驼，用笔流畅，颇似速写的没骨画（如图13－7）。



**图13－7　驼队　420窟（隋代）**

〔1〕刘玉权：《敦煌动物画卷》，上海人民出版社2000年版。

### 13.2.2 唐代前期

唐代前期即吐蕃占领敦煌之前,约是中原的初、盛唐时期。这是敦煌壁画中动物画的成熟期,也是继西魏、北周之后的第二个辉煌时期。唐代的经变画大多贴近现实生活,有些画面本身就是现实生活的写照。因此,动物的塑造也就向着具体和写实的轨迹发展,其中有些近似后来中原称作没骨画的作品,显得格外清新,对以后的动物画产生了深远而又巨大的影响。这一时期的动物画主要集中在431、323、332、148窟。由于唐朝的影响力非常巨大,所以敦煌也以体魄健美的高大动物最具盛世的风范。这个时期的动物题材主要有虎、马、牛、驴、大象、蛇、熊、狮子,多以白色、黑色、赤色来表现。注重比例均匀,体积感强,大多用概括简练的线描刻画得惟妙惟肖,生动传神,充满世俗的生活情调。牛的题材尤其多,在323窟、431窟、117窟和148窟都能看到关于牛的画面,而且牛的画法明显成熟。唐代前期的动物画中,飞禽大多画得细腻真实、形神俱佳。飞禽题材有孔雀、鸳鸯、雁、鹦鹉、仙鹤,主要以绿色和白色来表现。可以明显看出,唐代前期敦煌壁画中的动物画题材又有



图13-9 水牛和驴 323窟(初唐)

所增多，尤其飞禽之类从早期生活的鸡、鹅等，过度到了鹦鹉、仙鹤等更大自然化的飞禽。第332窟涅槃经变中的鸳鸯、孔雀，第45窟的莲上鹦鹉（见彩图13－8），都是初唐不可多得的杰作。还有第323窟佛教故事画中的一个迎佛场面，其中3位信徒分乘水牛和毛驴争先恐后去朝圣。虽然因为磨损和变色，一些局部结构已经不太清楚，但是其准确严谨的造型和不凡的解剖学知识，绝不亚于现代动物画家的水平。[1] 壁画成功地运用凹凸法晕染，塑造出立体感和质感都很强的、有血有肉的鲜活形象，堪称是敦煌动物画中的最佳作品之一。

### 13.2.3 唐代后期

唐代后期，在敦煌主要是吐蕃占领时期和张议潮时期。此期间政权更迭频繁，敦煌壁画艺术基本沿袭了唐前期的风格，追求形神兼备的意境，动物画尤其以吐蕃时期的最具代表性，是敦煌壁画中的动物画在唐代后期的光彩时期，主要集中在159、92、154、156、9窟，以及榆林窟第25窟。题材主要是虎、马、牛、狮子、大象、鹿、猎犬、山羊、孔雀、鹦鹉、大雁、天鹅、蝎子、毒蛇，甚至在榆林窟的25窟中还出现了小白鼠。佛经中说，毗沙门王手中的鼠象征着财运。这里画的白鼠虽然用线较粗，只简练地勾勒出了轮廓，却较为生动。这个时期马和狮子的绘画比较多，而且更精致。在156窟还出现了马队，两幅反映现实生活的画卷中，出现了一百多匹马，是敦煌壁画中马的图像最多的画幅，出现了多个视角和多种功用的马，从动物画角度看，可以说是前所未有的百马图。此时开始用细碎的线条绘出马、狮子的毛和孔雀的展翅之美，用流畅的线条刻画出大象、牛等动物身体上的褶皱，更加现实，更加细致，在154窟和榆林窟的25窟都有表现。榆林25窟绘有多幅狮子画，连狮子的胡须和皮毛上的点状刺斑都刻画了出来，益发生动真实。此窟中画有一头六牙白象，比例适度，结构严谨，绘工细腻入微，用清淡的晕染，完全依靠变化的线条塑造形象，是敦煌壁画中描写大象最优秀的作品之一。唐代后期，盛行楞伽经变，通过比喻画面来阐述佛教禅宗哲理，更注重保护动物、众生平等的义理，所以动物多画得很温顺、乖而灵。总的来说，唐代后期敦煌的动物画，以写实性代替了早期的象征

---

〔1〕段文杰：《试论敦煌壁画的传神艺术》，载《敦煌研究》1982年第6期。

性，以更多独立意义的动物画代替了早期的对称装饰画，从侧面表明了佛教艺术中国化和世俗化的迹象。佛的狮子座此期仍以双狮的形象来表现，但其表现方式和造型风格与早期比较，已经有明显变化。首先是写实性代替了早期象征性，其次是用有更多独立意义的动物画代替了早期对称的装饰画。[1] 观曼陀罗图像须弥座下绘有一只坐狮，完全取正视的角度，表现难度较大，特别是狮子的头部刻画，有意减弱了凶猛的特征，增加了驯良甚至可爱的因素（见图 13－10）。[2]



**图 13－10　坐狮子　榆 25 窟（中唐）**

〔1〕刘玉权：《敦煌动物画卷》，上海人民出版社 2000 年版。

〔2〕朱维熊：《动物装饰》，上海人民美术出版社 2000 年版。

## 13.3 世俗多变的晚期动物画

隋唐之后，中原战乱频繁，然而偏处一隅的敦煌及河西地区，则相对安宁。这一时期的敦煌佛教艺术虽然已经由绚烂复归于平淡，但是中原画坛却经历着重大变化与发展，花鸟画受到关注，动物画在宋代终于发展成为一个独立的新画科。曹氏归义军政权也在北宋时期创立了自己的画院，领导着本地区的绘画潮流。在此影响之下，敦煌石窟动物画出现了写生的倾向，力求更真实地表现世俗的主题。他们在用线方面吸取了中原波折灵动的勾勒技巧，在赋彩方面则力求鲜明。

### 13.3.1 五代、宋时期

五代、宋时期的动物画，由于经变种类的继续增加，入画的动物题材不减前代，把动物作为纹饰样品也比前代有所扩展。反映现实生活的巨幅壁画的出现，为描写多品类的动物群提供了新的空间。同时，动物造型和表现风格以及审美追求方面，也在悄悄发生变化，转向写生，以求更贴近生活真实。这一时期的动物形象，集中在第55、76、100、61、146窟，以及榆林窟第32窟等。动物题材主要有马、虎、骆驼、毛驴、骡、牛、大象、狮子、鹿、羊、大蛇、猕猴、大雁、孔雀、仙鹤、鹦鹉、鱼。这个时候的动物不再像前代那样肥硕健壮，变得头小，颈部细长，腿部也比较修长，步伐轻快，尽管不如唐时期的动物那样气势威武，但显得高傲灵活。这一时期的色调还是以前期的朱红、浅绿和淡黑为主，但是也出现了一些淡蓝色，绘画同一动物也重视用不同的色彩，尤其是用白色和其他色来搭配，表现动物本身的颜色不同和光线的明暗。画师经常用朱红色晕染表现马的肌肉，这在当时还只是一种尝试。在法华经变中的动物形象最多，且较集中。第55窟的长者子流水品壁画中除了画有驮水的大象外，还有干涸的鱼塘；在隋代第417窟的敦煌壁画中也有过这样一个题材，但这种干涸的鱼塘的画题仅在敦煌壁画中可见。在这个时期，都把动物画成慢条斯理、文质彬彬、温良而虔诚的佛教信徒。造型仍然是写实，既无变形，又无夸张，只不过采用了拟人化的手法。这个时期也出现了新的动物题材，而且有些动物画表现出了不同的种类，比如，出现了梅花鹿和猕猴。宋代第76窟中主要描绘的是释

迦牟尼一生中的8件大事——八塔变,第七塔描写了一只猕猴因采蜂蜜供养佛,高兴得手舞足蹈,失足落井致死,转生天上的故事。画中的猕猴采蜜时的形象是猴,舞蹈时和落井时已近人形。这种把猕猴逐渐演画成为人的作品,充分显示了画师的纯熟技巧,可以说是前无范例(见图13-11)。

### 13.3.2 西夏、元时期

回鹘、党项及蒙古等西北少数民族相继统治敦煌时期,来自汉地和西藏的密教绘画在敦煌壁画中占有一席之地,而来自印度和尼泊尔的佛教绘画风格和模式也对敦煌壁画艺术产生了一定的影响。唐代以后逐渐消失的壁画题材,在这一时期再次重现,有一些还采取了新的表现形式。动物画也相应地在题材内容及表现形式上发生了变化。对动物的整体造型仍承袭传统样式,只是在刻画上更加精微具体,并且越来越注重表现人与动物之间的和谐。沙洲回鹘时期出现了伴有动物的十六罗汉图。西夏时期仍盛行文殊、普贤、观音涅槃信仰,所以好多动物形象出现在这些经变画中。西夏时期还大大发展了将动物形象纳入花边图案的传统,从题材广泛到组织结构的新颖,到绘工的精巧等方面,都把动物装饰图案



**图13-11　猕猴　76窟(宋代)**

发展到了极高的水平。在敦煌壁画的文殊经变中出现了大鱼、巨龟，这在敦煌是独一无二的。

敦煌石窟的营建和重修自归义军政权消亡以后，即大约北宋时期，已日薄西山，至元代更是每况愈下。与此相应，壁画题材逐渐稀少，动物画作也不多，主要集中在465窟和61窟，而且元代动物大多是作为佛教尊像的坐骑或者作为星宿的象征，此外就是在装饰图案中偶尔出现。尤其是第465窟，画风有鲜明的藏画特色，鹿和羊均以写实手法来表现。这些动物画从整体上看虽然有一定的表现技巧，画风细致，色调浓丽，但比诸前代，少了几分灵气。图13－12便是密宗五方中曼陀罗处东方的胁侍菩萨所乘的一只伏地羊角兽，其头、角、身均为山羊特征，唯足生兽爪，颇为怪异。此画绘工严谨，线条色彩并重，但稍微觉得刻板。

回鹘、西夏、元时期的绘画题材包括了马、虎、狮子、孔雀、鱼、龟、象、牛、骡子、龙、鸡、狗、鸭、鹅、蓝鹊、野猪、仙鹤、鹿、鹦鹉、麒麟、猴子等，可以看出，动物题材基本上还是继承了前期的摹本，但是出现了更多生活化、现实化的鸡、鸭、鹅、狗之类的动物题材。同时还出现了黄道十二宫中的动物，其中的蟹是敦煌壁画中唯一的。

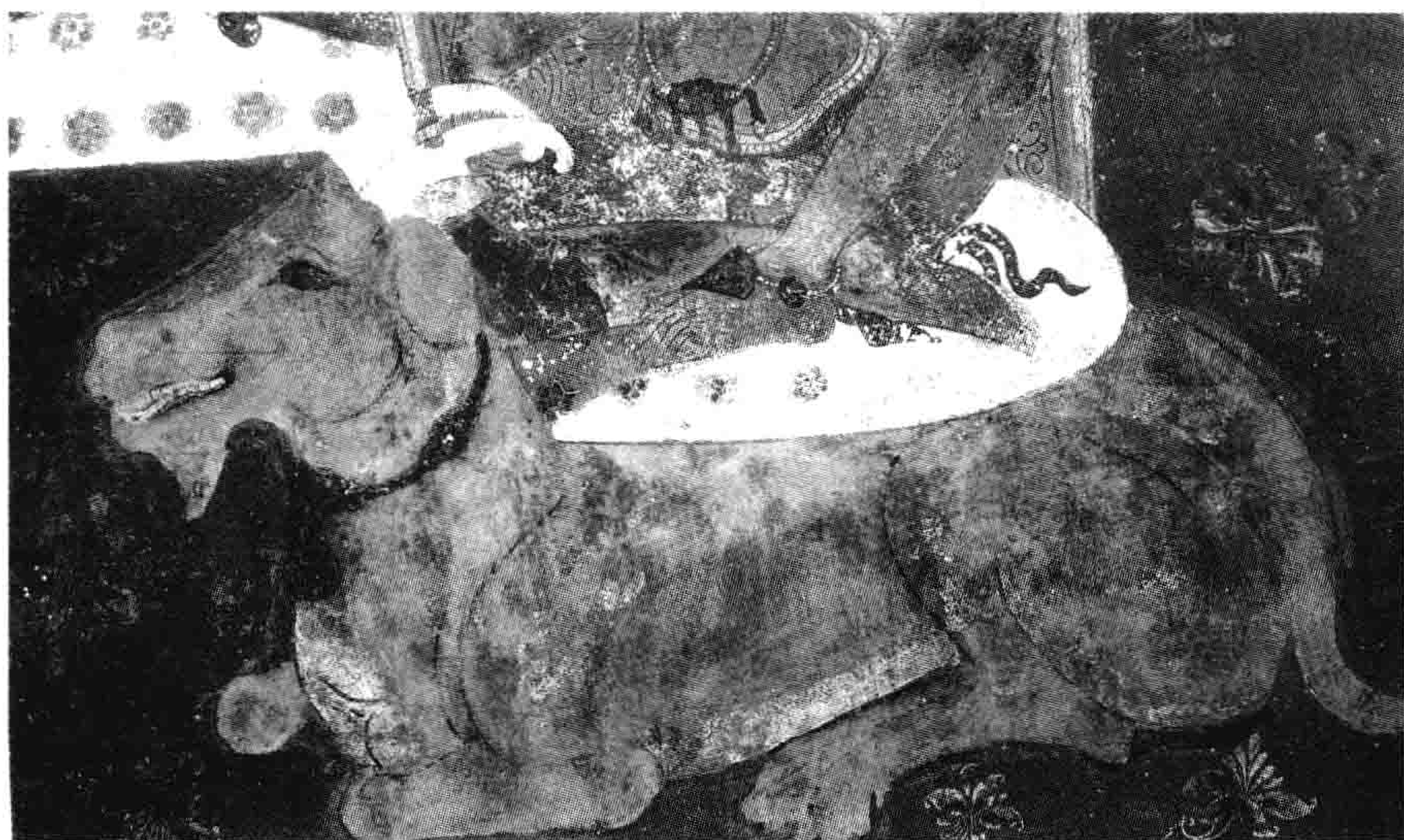


**图13－12　大体羊角兽　465窟(元代)**

## 13.4 敦煌壁画动物画典型之作——马

马在整个中国的历史中具有重大的作用，它既可用于耕作，又可用于交通，还可用于作战等等，马的多寡意味着军队的强盛、国家的稳定、边郡的安宁。马促进了农耕民族与游牧民族文化的交流，促进了中华民族文化的融合，推动了社会进步。马对古代社会人们的意义最初是食用，它供给人们马乳、马肉，供给人们出行时骑乘，后来才被应用于耕田、游牧、狩猎、交通、战争和体育娱乐等方面。总之，古代敦煌地理和气候环境决定了马在人们生活中的地位，由此也形成了地域性极强的马文化。敦煌壁画作为以佛教内容为主的辉煌艺术，其中包括了很多以马为题材的绘画，其画法和模式随着时代的不同而呈现出不同的风格。[1]

### 13.4.1 早期马画的代表作

早期马画，马体修长，头部向后勾，以白色为主色，曲线明了。图13－13中白马以5匹代表500，白马象征着纯洁与高贵。马腿的关节处弧线相切，后腿向后上方翘起，表现急速运动的印象。这种变形、夸张的马的造型，在西亚、印度等地方都不曾见到，但却可以在汉代的画像上见到，足见敦煌壁画中的动物画与汉代艺术是一脉相承的。[2] 图13－14中马腿修长，画的有张有弛，富有节奏感，石绿色的四蹄很有想象力。这种嘴尖腰细、四肢修长、高大善跑的马，与汉武帝时期记录的天马极其相似。以上两幅是敦煌壁画中典型的早期马匹画。

图13－15是北周290窟所画调训中的马，其头小嘴阔，颈、股丰硕，细腿大蹄，是当时人们喜爱的西域骏马形象。马竖耳勾首，抬起前蹄，显出桀骜不驯的样子。技法上不用定稿线，起稿后直接赋彩和晕染，受光处和毛色较前部分，则轻描淡抹，稍加晕染。特别是马头部，只用一笔红色勾出鼻线，而将鼻上的白斑空出，笔意简练并带有几分粗犷。[3]

---

〔1〕谭蝉变：《敦煌马文化》，载《敦煌研究》1996年第1期。

〔2〕张道一：《敦煌艺术中的动物形象》，载《美术学刊》1980年第6期。

〔3〕万庚育：《敦煌画中的技法之一——晕染》，载《敦煌研究》1985年第3期。



图 13－13　飞奔白马　257 窟（北魏）



图 13－14　挽车白马　257 窟（北魏）



图 13－15　驯马图　290 窟（北周）

图 13－16 是北周第 428 窟中表现萨埵太子舍身饲虎、两位兄长急忙策马回宫报信中的马。马嘴细长，头部和臀部丰硕，瘦腕大蹄。画法是用红色勾出轮廓后，用颜色在轮廓内平涂，但留了一些底色，不再勾勒定稿线。壁画中本身的马是青灰色，后腿根部弧形线条延伸到臀部的中央，意在表现后腿骨的结构。这个动作最早见于汉代画像石，在敦



图 13－16　奔马图　428 窟(北周)

煌壁画中则被作为固定模式,代代沿袭。为了加强马的快速运动感,画师特意将旁边的树冠画成倒向一边,表现马在狂奔时激起的气浪如风击树,这种夸张的画法给画面增加了戏剧性效果。

图 13－17 来自北周第 296 窟,是官兵所骑的装备铠甲的马。画面用不同的颜色表现装备的不同。马头画的比较明显,而且每个马头的线条用笔以及比例都几乎一致,仿若用同一模板印制出来一样。但在细微处又有所区别,马头大小不一,最前边的马嘴比后面的马嘴更靠前,只是画面利用斜侧面的效果,让我们看时觉得几匹马在同一直线上,而且马的下巴有曲有直,鼻孔有大有小,脖颈有粗有细,马的表情不一,尤其是近处的马,嘴部弧线稍微弯曲,似带有几分惊喜和兴奋。这幅马图与西魏第 285 窟五百强盗成佛故事画中的铠马是迄今为止所见时代最早的古代具装铠甲马的形象资料。

### 13.4.2　中期马画代表作

隋唐时代是中国文化的黄金时代,在这个时期,出现了很多名家,像杨子华的鞍马,展子虔的车马,陈闳、曹霸和韩幹的马,都独步一时,精妙绝伦。马在隋唐时期的敦煌壁画中很普遍,在 301 窟、303 窟、296 窟、390 窟以及 420 窟中都有关于马的题材画,而且大部分都作为经变

画的一部分出现。隋代马的造型已经出现了写实的倾向，头、颈、躯干、四肢都画得稍长，颇有高头大马的神气，但仍有些沿袭前朝样式。这种转变与人物画由北朝后期秀骨清像向唐代的以肥为美的转变是同步的。唐代马的造型以丰肥为美，也画得大都比较精细，结实强



图 13-17　铠马　296 窟（北周）

健。在 431 窟中就可以看到多种姿势的马，代表了敦煌在此时对于马的绘画的基本风格。这个时期出现的张议潮家族营造的 156 窟，有两幅著名的出行图，即张议潮出行图和宋国夫人出行图。在这两幅反映现实生活的画卷中，出现了 100 多匹马，是敦煌壁画中马的图像最多的画幅，可以说是前所未有的百马图。虽然画中的马都朝着一个方向，但由于视角的不同，马的功用不同，马的形态也不同，但它们普遍都是膘肥体壮，马蹄轻快。隋唐时期马的画法逐渐走向鼎盛，唐玄宗还曾命韩幹画马，韩的画技被誉为“古今独步”。韩幹等一代画马名家笔下腹丰臀圆的画马模式，给画坛带来很大的影响。

在北周末隋代初期营造的第 301 窟中，绘有萨埵太子本生长卷式故事图中，图中有 3 位王子于山林间休憩，3 匹马抓紧时间饮水吃草的

情景（见图 13－18）。马的造型略带写实风格，马背上画有鞍具。除鞍具稍涂浅色外，基本是赭红线白描，用线法与北朝相近。马身和马腿还是细瘦，这并非表现马的饥饿形态，而是当时画马的一种范式，但是其白描技法线条流畅，用笔富有节奏感，每匹马的马蹄和马腿都表现得不同，但布局衔接错落有致。

图 13－19 是隋代 303 窟东壁北侧的供养马。画面上供养人正在礼佛，马夫牵马在一边等候。画面明显沿袭了北朝的风格，马头长而嘴尖，小耳圆腹，身披长长的布匹。一匹白马和一匹黑马，用色自然，尤其是黑马头部的色彩，上部为黑色，然后逐渐过渡成下部为白色，给人的感觉是此马鼻梁到嘴部是白色，侧脸和头部以及整个身体是黑色，表现的十分写实。白马颈部用线条简单勾勒，仿佛是马长长的鬃毛一般。

在初唐第 431 窟西壁供养人画像中，有一幅马夫与马的小品，即彩图 13－20。画面上一个困倦的马夫交脚抱膝埋头坐在地上打盹，手牵着 3 匹马，马的形象是典型的唐代骏马图。此图是一幅唐代社会现实生活的写照，一边是瘦小而困倦的马夫，一边是由他调养的膘肥体壮、神气十足的骏马，画师在图中交织着对马夫的同情和对骏马的赞美。画面亲切感人，3 匹马画得精神十足，充满活力，结构准确，颇为生动。



**图 13－18　饮马　301 窟（隋代）**



**图** 13－19　**供养马**　303 **窟(隋代)**

3 匹马都面向马夫,神态各异:左边一只仿佛惊奇之余带着几分怒气,右边前面一只垂首低怜,后面一只神情木然,仿佛社会中面对马夫的 3 种人一样。马尾和马头均作了颜色加深处理,质感非常强烈。这是敦煌壁画中唐代马画的典型和代表。

图 13－21 位于榆林 25 窟北壁,属于中唐时期的作品。此为弥勒经变中"七宝"的马宝,兵宝。画面表现了一匹高大健壮的白色骏马,红鬃、红尾,背负摩尼宝珠,前面站立着一位全副武装的武士,手持盾、斧,以及弓箭。马头套着的缰绳,以及颈部和尾部的装饰都画得非常精细,技法上基本没有晕染,用细致流畅的线描来塑造形象,并用细线表现马鬃和马尾的整齐、干净、顺滑。虽然这种用线方法在初唐已经有所应用,但是此期的手法较之前刻画更加精细,马蹄处的褶皱和装饰出的穗子都表现得很明显。白马具有唐马的基本典型特征,此图是众多唐马中保存特别完好的佳作。

以张议潮及其夫人为主角的出行图中,张议潮出行带的马匹多达



图 13－21　白马武士图　榆林 25 窟(中唐)

80 余匹,其夫人带的马匹多达 30 余匹,两幅出行图是敦煌壁画中马匹形象最多的画幅。图 13－22 是晚唐第 156 窟中张议潮出行图中的仪仗马队,前面的是军乐队,后面的是仪仗队。因为是夹道而行,这些马都从背面作画,有白马、枣红马、赭黄色马和棕黑色马,有的皮毛上还有花斑,但是由于视角的不同,功用和形态不同,有正面、侧面、背面,有走的、跑的,有负重的、拉车的、追逐的。马腿动作基本一致,臀部圆弧非常精致,尤其是前面的乐队马,臀部用不同的颜色晕染出了光线感,同时也使得画面更加现实生活化。[1] 每匹马都是腹股丰圆,充满力感,精神具足,造型是典型的唐代风格。

### 13.4.3　晚期马画代表作

晚期包括五代、宋、回鹘、西夏、元代,是整个敦煌壁画开始衰落的时期,但是宋朝时创立的画院大大地促进了敦煌地区艺术的发展。这个时期敦煌好多关于马的题材画都出自一些画师之手。虽然整体艺术

〔1〕胡同庆:《初探敦煌壁画中美的规定性》,载《敦煌研究》1992 年第 5 期。

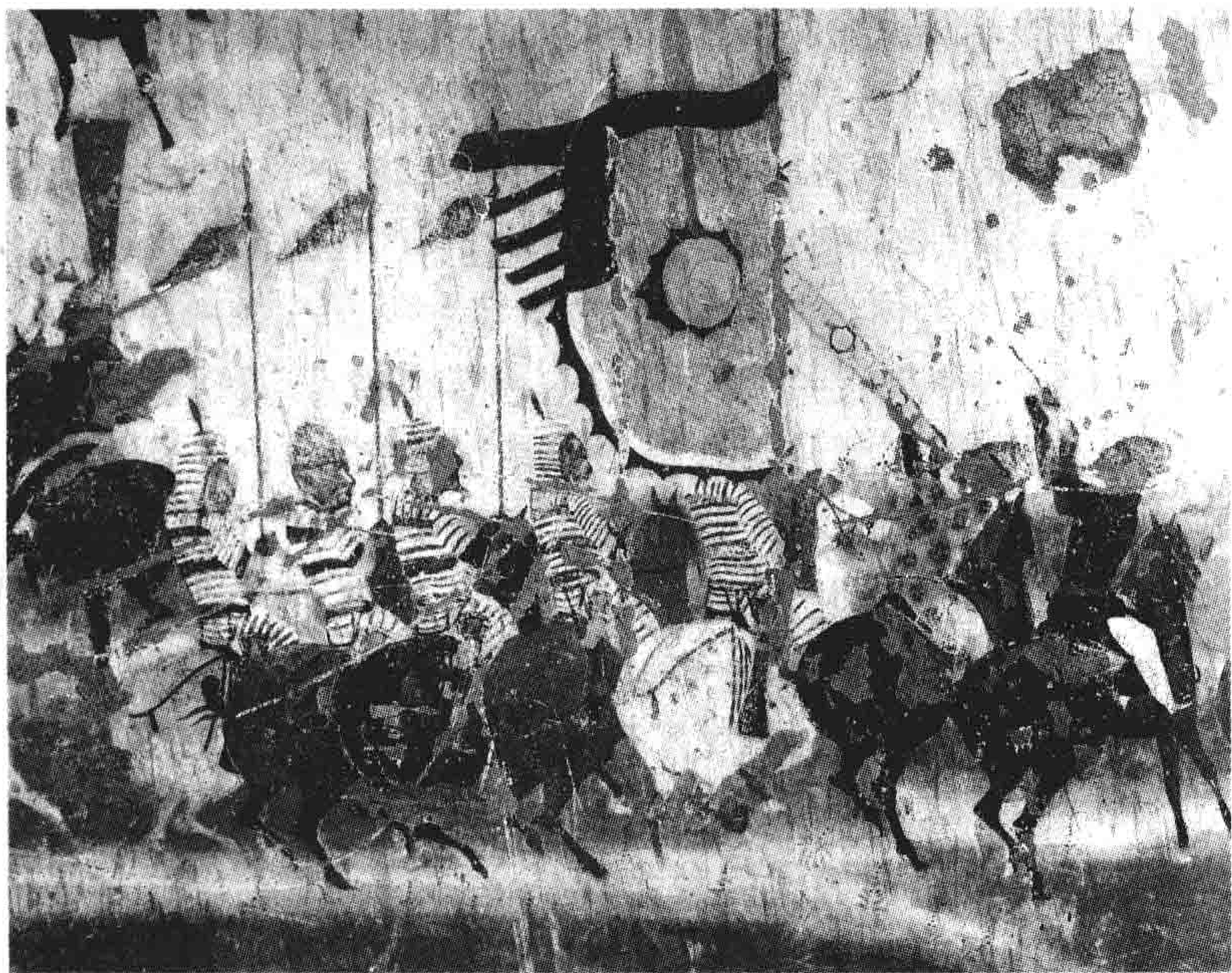


图 13－22　马队图　156 窟(晚唐)

水平渐渐衰退,但是在马图方面还是不乏一些赏心悦目之作,尤其是少数民族对于敦煌的统治,使敦煌马也加上了地方色彩。在五代 108 窟和 146 窟的法华经变图中出现了大量的关于马的题材画,而且形态各异,有单马,也有群马;有拉车的马,有乘骑的马;有飞奔马,也有休憩马,还出现了明显的圈养马。在第 100 窟曹议金统军出行图与回鹘公主出行图上,虽然在整幅画面上都在追摹第 156 窟的张议潮统军出行图和宋国夫人出行图,然而众多的马匹造型则没有前代马匹那样健壮,变的头小、颈部细长、步伐轻快,没有了唐代的气势威风,但显得高傲灵活。此期画了很多大幅面的画作,在五台山图中,就有众多的马匹,画的非常写实。此外这个时期的马画作品受密宗的影响,画风大都结构严谨、造型写实、风格细腻,元代的作品种能明显地感觉到这一点。

彩图 13－23 是五代第 98 窟中背屏后面的一幅图,内容是劝诫狩猎杀生的,与同时代相比,此图更为精彩。其中的马画得写实生动,勾线灵活有力,用赭红色晕染表现马的肌肉,这在当时还是一种尝试。画中的马颇似水粉画中的晕染效果,射猎人的眼神和动作与马的动作协

调得很好，马的前蹄极度向前伸展，表现出马的飞跃，但是给人的气势已经不再有隋唐时代的雄健和高昂。第98窟虽然不是动物画作的主要窟，但是里面的这幅射猎马图却值得我们关注。

回鹘公主出行图的前段绘有马上乐队（见图13－24），马的体型细瘦高大，比例较为匀称。马尾呈翻翘状，比前期和中期画的马尾巴要短，显得马的品种不同。马前后形成一排，马上是乐器演奏者。虽然有部分画面已经不清晰，但是从现有的能够看清的画作中，可以发现，有几匹马的神情几乎一致，马腿部明显呈同一种姿势，粗细大小没有什么明显区别，可能是出自同一个模板，但是模板如何印制，这就是另外的一个研究方向了，在这里我们只关注马画的基本形式。乐队马的晕染很讲究，在颈部用淡色和深色相互衬托出了马的鬃毛，这在敦煌壁画中对于马画作的处理中还是比较少见的。可以说这幅马图是敦煌壁画以马为题材的画作中比较特殊的一幅。



**图13－24　马上乐队图　100窟（五代）**

总的来说，敦煌壁画中的动物画取材多样，分布广泛。据统计，敦煌壁画中包括的动物画题材有38种之多，各个时期都有不同的题材（如彩图13－25、13－26），又以马、虎、大象、鹿，以及孔雀为主要题材，几乎在每一个时期都有这几种题材的动物画，这与当时敦煌地区的交通以马之类为主有密切关系，不仅反映了西域地方文化对敦煌文化的渗透，还反映了佛教和佛教艺术对敦煌壁画题材的深刻影响。敦煌动

物画大多从佛教的教理出发，体现了佛教中“众生平等”、“上天有好生之德”以及“我不入地狱谁入地狱”这样的大公大德之心。这种思想与我们今天提倡的保护动物、爱护生态环境的思想不谋而合。[1]

各种动物的画法按照时代的不同呈现出不同的风格和色调，各个时期具有其独有的特征。从整体画法来看，画家的表现手法是简练的，有的只用一两种色彩敷染，有的还只是单色的线描，但用笔虽少，却并不影响充分表现物象的效果。画家善于描写出各种动物的真实情态，使它们活跃地出现在壁上。如果没有熟练的技巧，没有深刻的观察力和丰富的想象，抓不住每种动物的不同性格与其独特的动作和情态，塑造这些生动的形象是不可能的。尤其是马的画法，常常使用四蹄分开、前后伸展的动作，这种画法，在中原最早见于汉代画像石，在敦煌壁画中则作为固定的格式被世世代代所沿袭。本章仅对敦煌壁画中的现实动物从题材和特征上给予简要分析，敦煌壁画的动物画是个深刻的课题，需要进一步的研究和认识。敦煌壁画中的动物画其本身不仅是门艺术，更是我们研究动物历史演变、家庭牲畜饲养，以及动物医疗的宝贵资料，它将对我们画史的发展和美学装饰的艺术进步起到不可忽略的意义！

**表 13－1　各个时期动物画题材统计表**

| 时期 | 主要的动物题材 |
|---|---|
| 北凉、北魏 | 狮子、鹰、鸽子、虎、马、鹿、孔雀、青牛、大象、白鹅 |
| 西魏、北周 | 虎、马、羊、野牛、野猪、鹿、牦牛、耕牛、骡子、驴、狒狒、玄鸟、猴子、狼、狐狸、鹦鹉、鸽子、雉鸡、马鸡、斗鸡、飞鹤、孔雀、蛤蟆、蛇 |
| 隋代 | 马、骆驼、驴、大象、牛、狮子、鹿、兔子、鸭子、鱼 |
| 唐前期 | 虎、马、牛、驴、象、蛇、熊、狮子、孔雀、鸳鸯、雁、鹦鹉、仙鹤 |
| 唐后期 | 虎、马、牛、狮子、大象、鹿、猎犬、山羊、孔雀、鹦鹉、大雁、天鹅、蝎子、毒蛇、白鼠 |
| 五代、宋代 | 马、虎、骆驼、毛驴、骡、牛、大象、狮子、鹿、羊、大蛇、猕猴、大雁、孔雀、仙鹤、鹦鹉、鱼 |
| 回鹘、西夏、元 | 马、虎、狮子、孔雀、鱼、龟、象、牛、骡子、龙、鸡、鸭、鹅、蓝鹊、狗、野猪、仙鹤、鹿、鹦鹉、麒麟、猴子、蟹、蝎子 |

〔1〕刘玉权：《敦煌动物画卷》，上海人民出版社 2000 年版。

# 14 敦煌壁画之建筑

建筑,凝固的音乐。

——谢林

敦煌石窟是一个综合性的艺术宝库,除了壁画和彩塑外,在敦煌壁画中还保存有十分宝贵的建筑画资料。从北朝开始直到元代,敦煌壁画以极大的容量表现了无比丰富的建筑形象。可以说在这一期间,尤其是从北朝到唐、五代、北宋的中国建筑画,主要依赖敦煌石窟壁画而得以保存。建筑画是建筑艺术研究的一个重要方面,研究敦煌建筑画对于绘画史的研究具有相当重要的意义,尤其是在北朝至唐初敦煌以外建筑画资料十分稀少的情况下,其价值更加显著。

## 14.1 敦煌壁画中的建筑画概述

敦煌壁画中,除元代洞窟中建筑画较少以外,从十六国晚期一直到西夏末,前后 800 年时间内,壁画中都描绘有很多的建筑,向我们展示了一部不断发展的建筑史。从数量上来说,敦煌壁画中的所有故事画和经变画几乎都有对建筑的描绘。单是在约 300 幅大型西方净土变和东方药师变中,详细绘出的建筑按单座计就不下 4000 座,若总计全部,至少也接近万数之多。[1]

敦煌石窟的佛经故事画及经变画中,建筑形象只是作为佛与众菩萨以及人物活动的背景。随着壁画的发展和绘画技巧的进步,建筑形

〔1〕萧默:《敦煌建筑研究》,机械工业出版社 2003 年版,第 28 页。

象逐渐增多，在壁画中出现了规模巨大的建筑组群及千姿百态的单体建筑，建筑画成为敦煌壁画内容的重要组成部分。各个时代的画师把当时的佛寺、城阙、宫殿、民居等丰富而优美的建筑形象，像戏剧舞台上的大布景和道具一样穿插在绘画中，既有建筑的群体组合，又有组成建筑群的单体建筑，如城门、城楼、角楼、殿堂、佛塔、楼阁、台榭、回廊等，还有殿舍、茅庵、草棚、屠房、监牢、桥梁、坟墓、烽燧等不同的建筑形象，几乎包括了各时代大部分的建筑类型。壁画中还给我们留下了丰富的细部做法并显示了古代建筑的色彩处理，诸如台基、台阶、勾栏、墙垣、门窗、柱枋、斗拱以及屋顶、脊饰等，都有可观的表现。尤其是斗拱，至少数以万计，形式也十分多样，并呈现出不同时代的不同形制，给斗拱发展史提供了许多例证。壁画中还难能可贵地保存了几幅施工图画，使我们了解到古代匠师实际操作的情景。可以说敦煌壁画中的建筑画是一部系统的古代建筑历史画卷。

敦煌壁画中大量的各个时代的古建筑形象，是研究中国古代建筑史极其珍贵的形象史料，具有很高的历史价值和艺术价值。

北朝石窟，系指始于十六国晚期，历北魏、西魏而至北周的一群，计32个，前后绵延约两个世纪。这时的绘画技巧还比较稚拙、粗犷。壁画中穿插着殿堂、坞壁、佛塔、民居等建筑类型，建筑形象有明显的汉魏遗风，如殿阙、楼阙的形式。相当于这一时期的我国建筑，上继秦汉，下启隋唐，在传统的基础上又受到了随佛教而来的外来影响，是我国建筑史上的一个重要阶段。[1]

隋朝仅延续了短短30余年，但隋朝统一了南北朝以来约200年的分裂局势，下启将近300年的大唐盛世，是中国历史由分到合的关键时期。隋王朝平定中原以后，很快控制了河西和敦煌，对敦煌莫高窟来说，隋朝也是一个重要的兴盛期。隋朝的两代帝王都倡佛崇法，短短的30余年间，在莫高窟一地就建造了近70个洞窟，开凿的洞窟比北凉到

---

〔1〕敦煌文物研究所考古组：《敦煌莫高窟北朝壁画中的建筑》，载《文物》1976年第2期。

北周的100多年间还多,壁画内容和形式都发生了变化。[1] 建筑形象中出现了佛寺的简单组合,以1殿2楼或1殿2堂的组合形式来表现寺院建筑组合。在故事画中,描绘了繁简不同的院落,反映了隋代的院落布置已经成熟。

唐代是中国历史上极强盛的时代,也是中国古代建筑的成熟期。依据敦煌地区的历史状况,将唐代开凿的228个洞窟分为初唐、盛唐、中唐(又称吐蕃时期)、晚唐4个时期。[2]

初唐时期,由于佛教净土思想的广泛传播,敦煌壁画中多画阿弥陀经变、弥勒经变及东方药师经变。这些经变画中最具典型意义的是出现了简单的寺院组合建筑形式。这几种经变和寺院建筑组合一直贯穿于唐代以后的各个历史时期。

盛唐时期,统一的大唐帝国空前繁荣,在王室贵族的扶持下,佛教更加兴盛。为了装点恢宏壮丽的大型寺院,当时许多知名画家都为寺院画过壁画。都城长安、洛阳佛教建筑及艺术活动的规模都很大,表现在经变的画面上,满画殿、阁、楼、台,周围回廊环绕,中间七宝水池、舞乐露台,组合呈中轴对称,多为院落的布局,庭院严谨而开阔,殿阁巍峨而有序。画师以绘画散点透视的法则,准确地表达了建筑物的正侧俯仰和阴阳向背的立体形象,把一个庞大的建筑群,浓缩在一幅画面中。特别是表现出群体建筑的远近层次、高低变化的规律,使其产生壮阔而深邃的空间效果。它所形成的恢宏气度和壮丽景象,至今令人惊叹不已,以后各时代的建筑画都没有超越盛唐的辉煌。

中晚唐时期,开凿了许多大型洞窟,壁画中为了表示寺院的壮观华丽,把寺院的3门、钟楼、经楼、歌台等画在寺院最前面,架楼叠屋,层层密密,充满画幅,使建筑群拥挤繁复,似有踵事增华的感觉。唐代末期对佛教的打击,使其有逐渐衰落的趋势,反映在艺术上便是已经没有大唐盛世时的气度和创造精神,必然是逐渐走向程式化。

---

〔1〕王洁、陈世钊:《敦煌莫高窟隋朝建筑图像解读》,载《敦煌研究》2010年第4期。

〔2〕史苇湘:《丝绸之路上的敦煌与莫高窟》,载《敦煌研究文集》,甘肃人民出版社1982年版。

五代、宋时的壁画艺术是晚唐风格的继续,建筑画几乎没有新的创造。根据供养人题记可知,这时敦煌在曹氏家族的统治下设有画院。艺术表现的程式化逐渐严重,开凿大型洞窟是这一时期的特点。

西夏是宋代时偏居西北的一个少数民族政权,立国近 200 年。西夏在榆林窟第 3 窟壁画中有丰富的建筑图像,并一改唐宋以来的建筑画风格,而与中原辽金时期建筑画风格相似。建筑用浓淡不同的墨线描成,重点部位用石青、石绿加以强调,不仅突出了建筑形象,而且色彩淡雅宜人。

元代壁画中没有大型的建筑画,只有少数几个佛塔形象。

敦煌壁画中的建筑画,以它丰富的内涵、相对准确的艺术形象,使历史记载中模糊的建筑形象清晰起来。对于它的研究,不仅具有史学意义,而且具有现实意义。近代建筑学家梁思成先生曾说:"中国建筑属于中唐以前的实物现存的大部分是砖石佛塔,我们对于木构的殿堂房舍知识十分贫乏,最古的只见于 857 年建造的五台山佛光寺正殿一个孤例(按:当时建于公元 782 年的五台南禅寺还没有被发现),而敦煌壁画中却有从北魏至元数以千计,或大或小、各型各类、各式各样的建筑图,无疑为中国建筑史填补了空白的一章。"[1]

## 14.2 敦煌壁画中的建筑画内容

敦煌石窟壁画中的建筑画展现了从北凉到元代,历经 10 个朝代,历时 1000 年中的各类建筑形象。由于石窟的开凿年代久远,这些建筑形象必然反映了历史的陈迹,是一部形象的建筑历史画卷。我国著名的建筑学家梁思成先生是敦煌建筑研究的最早开拓者。1932 年,中国营造学社刚成立不久,梁先生就注意到了敦煌建筑资料。这一年他发表的第一篇学术论文《我们所知道的唐代佛寺与宫殿》就是论述敦煌建筑的。当时南禅寺和佛光寺还没有发现,研究唐代建筑还只能主要

[1]梁思成:《敦煌壁画中所见的中国古代建筑》,载《文物参考资料》1951 年第 5 期。

依靠文献。梁先生发现了敦煌建筑资料的重要价值，他说："幸而有敦煌壁画，因地方偏僻和气候的干燥，得千余年岁，还在人间保存……其中各壁画上所绘建筑，准确而且详细，我们最重要的资料就在此。"[1]这篇文章从唐代建筑的平面配置、建筑类型到各部件的详细做法都进行了介绍和论证。梁先生认为"唐代艺术在中国艺术史上是黄金时代"，对壁画中的唐代建筑成就给予了很高的评价。梁思成先生在他的不朽之作《敦煌壁画中所见的中国古代建筑》一文中，对敦煌壁画建筑作了详尽的研究。他说："敦煌千佛洞的壁画不惟是伟大的艺术遗产，而且是中国文化史中一份无比珍贵、无比丰富的资料宝藏。关于建筑的类型、布局、结构、雕饰、彩画方面等，都可由敦煌石窟取得无限量的珍贵资料。"

### 14.2.1 佛寺

佛寺是佛教僧侣供奉佛像、舍利（佛骨），进行宗教活动和居住的处所。敦煌壁画中的佛寺建筑群从隋代开始出现简单的群体组合，自初唐以后出现大型建筑群，主要表现在观无量寿经变、西方净土变和药师经变等大型经变画里，它们以殿堂、楼阁、台榭、回廊、钟楼等多种建筑单体作为建筑元素。从大量壁画中的佛寺建筑中可以看出，佛教在中国流传近两千年，不同时代、不同宗派的佛寺在建筑上存在着差异，每一幅经变中的寺院群都有各自的特点，同时呈现出宏大的群落之美的共性，大体上沿袭中国传统的庭院形式。

#### 14.2.1.1 1殿2楼布局

在敦煌壁画中，北朝石窟没有出现有关佛寺的壁画，但它的洞窟形制，尤其是洞窟的中心塔柱式布局，反映了早期在庭院中心建有高塔的这种佛寺的某些特点。在隋代壁画中最早出现了可作为佛寺看待的画面，如隋代第423窟窟顶弥勒经变的佛寺（见图14－1），其最普遍的形式是正中立1座5开间大殿，单檐歇山或庑殿顶，使形象突出，大殿左右各立1座3层或4层楼阁为陪衬，3座建筑都是正立面，没有画出周

---

[1]梁思成：《我们所知道的唐代佛寺与宫殿》，载《营造学社汇刊》1932年第3期。

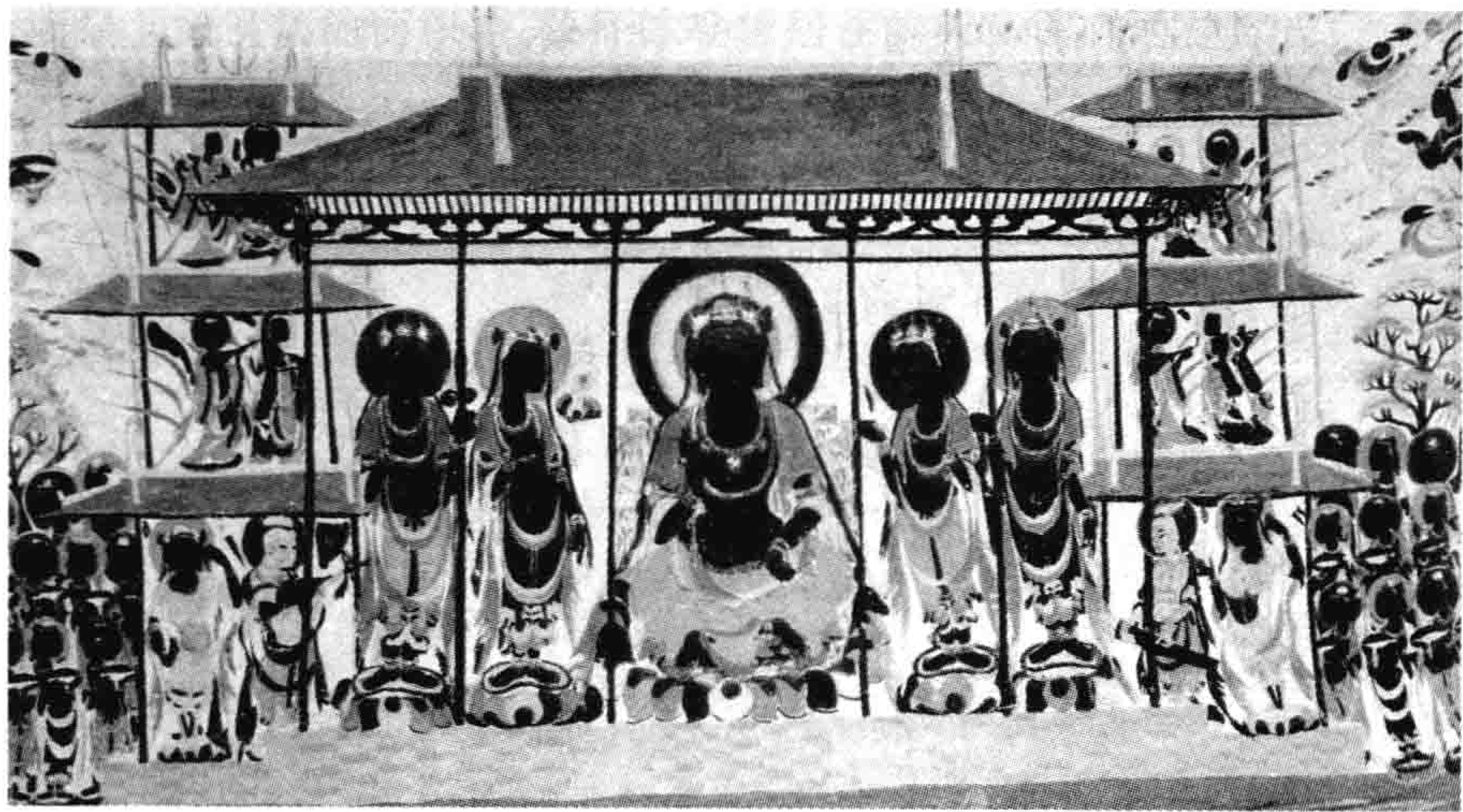


**图 14－1　弥勒经变的佛寺　423 窟(隋代)**

围廊舍,所表现的是寺院中最主要的一组建筑。

14.2.1.2　凹形建筑平面布局

在隋及初、盛唐壁画西方净土变中,有这样的寺院建筑组合,即中间 1 座大殿,左右各有 1 座小殿,3 殿平面组成“凹”形。有的在 3 殿间连以廊庑,有的左右 2 殿是 2 层楼阁,与中间大殿以弧廊相连,或者 3 座建筑都是楼阁而以廊道相连。在初唐、盛唐以后,这种建筑前面有方整的水池和平台,甚至有的全部建在水面上,如盛唐第 225 窟南壁的弥勒经变(见图 14－2)。但大多数场合,这种“凹”形布局的建筑仍建在陆地上,只是在它的前面有方整的水池和平台,这在盛唐有更丰富的表现。[1]

14.2.1.3　院落式布局

在数以万计的敦煌建筑画中,有近 300 幅的大型院落群体画,充分反映了“呈院落布局的群体组合”这一中国古代建筑的主要特点。[2] 自盛唐以后,历经中、晚唐以至五代、宋初,壁画表现又前进了一步,佛寺全部画出了院落。这些院落依其组合又可分为 3 种类型:单院、前后

〔1〕萧默:《敦煌建筑研究》,机械工业出版社 2003 年版,第 39 页。

〔2〕王进玉:《敦煌壁画中的科学技术》,载《自然杂志》1988 年第 11 期。



图 14 - 2　阿弥陀经变的佛寺　225 窟(盛唐)

纵列的 2 院和左右横联的 3 院。这样的佛寺,大多画在大型经变中,如观无量寿经变、阿弥陀经变、东方药师变、弥勒经变等,在壁画建筑资料中所占的分量很大。

**单院式**　单院佛寺的表现方法有两种。一种是经变画中出现的,寺院左右对称,视点放在寺院中轴线上方,基本上采用一个焦点的透视画出的鸟瞰图。这样的画面都很大,非常华丽,渲染出了强烈的天国气氛。另一种集中见于五代第 61 窟西壁著名的五台山图中(如图 14 - 3:1),采取近似轴侧投影的画法,所画的寺院比较小也比较简单。

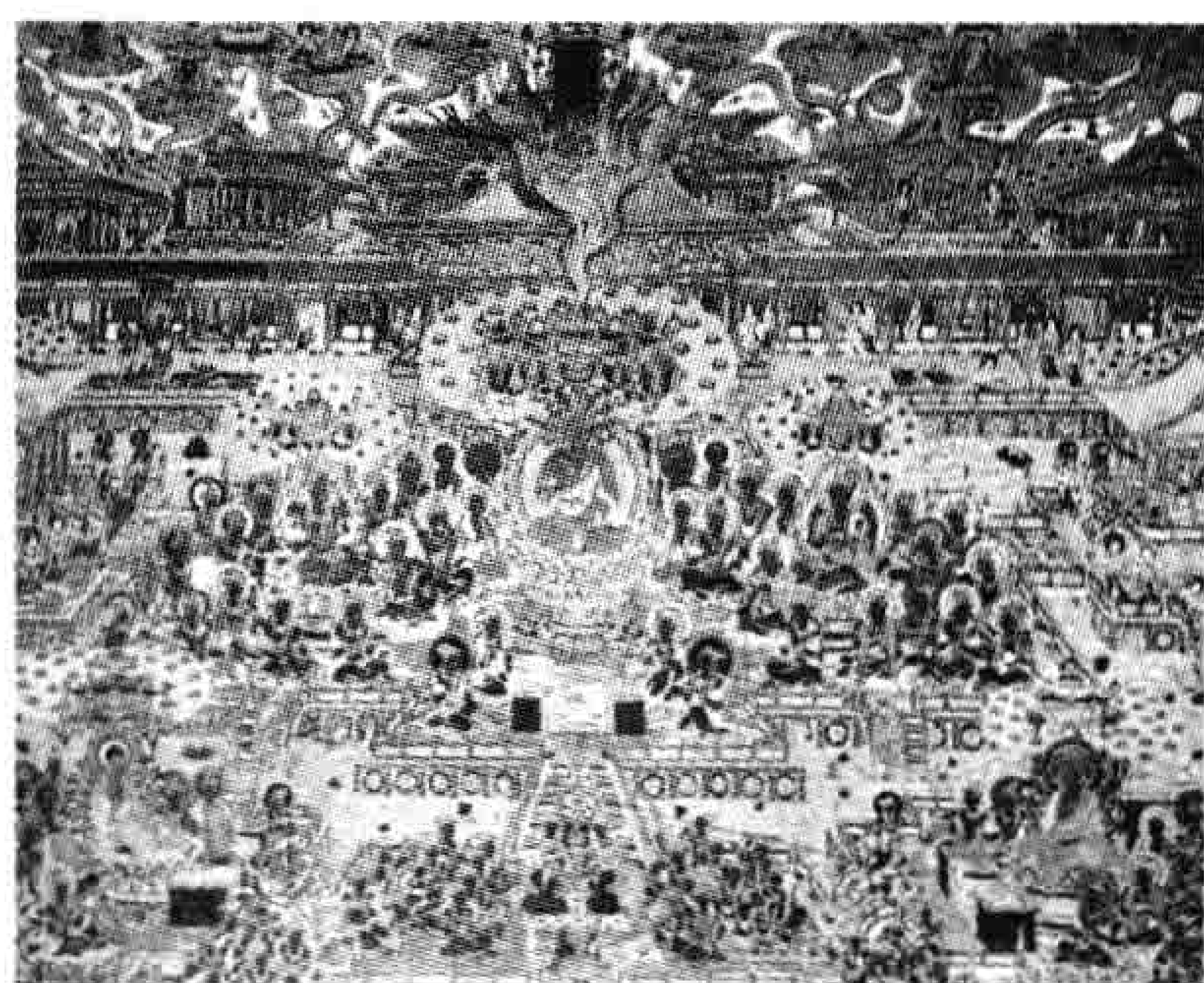
**前后纵置的双院式**　此式布局相当于在单院后又接出一进后院。后院宽度同于前院,深度则比前院小。前院情形和单院式佛寺差不多,后院中路的布置因被前院建筑遮挡,大都不详(如图 14 - 3:2)。在前后院之间的中廊与左右廊的丁字交叉点上,有的也设置了角楼。无论是单院式或双院式佛寺,都有许多画面显示出后廊在角楼处并不终止而继续向东、西延伸出去。有一些佛寺图在后廊之北还有建筑物的屋顶显露出来。

**横列三院式**　这是比较特殊的形制,都出现在弥勒经变中,画在画

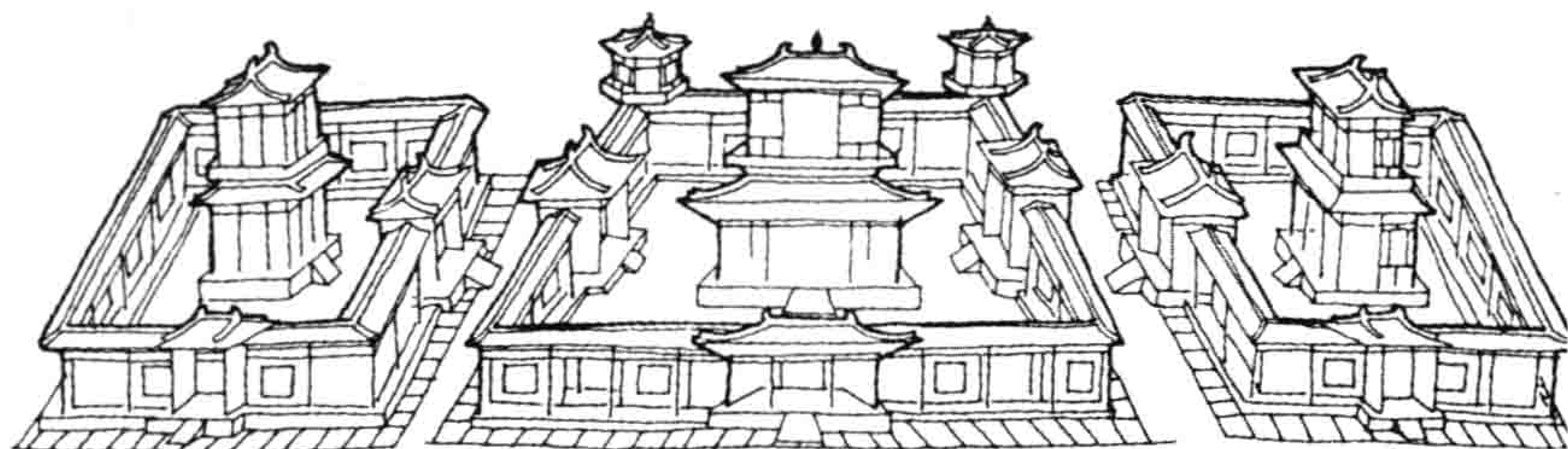
面最上方横长的面积内，象征弥勒佛居住的天宫。有两种方式：一种是横列3院互不连接各自独立成单院。中院最大，建筑南向；东西2院较小，方向均朝向中院，并与中院相对开门以通往来（如图14－3:3）。也有的左右2院是园林，院中各有一六角亭。另一种方式是3院接连，以盛唐第148窟所绘最完整。这种布局虽都是3院横列，但各图的变化都很大，并无规范。有的布局看来不可能实行，例如中院是一座城的布局，在实物及文献中都找不到什么根据，考虑到她们所处的横长画幅的地位，可以认为系出于画家的杜撰，并非写实。但其中某些例子，布局合理，或许是有现实依据的。[1]




1 **单院式 61窟(五代)**



2 **双院式 148窟(盛唐)**



3 **三院式 231窟(中唐)**

**图14－3 佛寺布局**

[1]萧默：《敦煌建筑研究》，机械工业出版社2003年版，第61－64页。

### 14.2.2 佛塔

佛塔，亦称宝塔，藏语称曲登，原是印度梵文 Stupa（窣堵坡）的音译，还有称为浮屠，即来源于 Buddhastupa。佛塔是佛教的象征，最早用来供奉和安置舍利、经文和各种法物。根据佛教文献记载，佛陀释迦牟尼涅槃后火化形成舍利，被当地 8 个国王收取，分别建塔加以供奉。[1] 塔着重表现天与地、建筑与自然之间的密切关系，强调这种无形的力量要远胜于那些单纯的建筑形式美的原则。塔的形式一直伴随着佛教的传播与发展，是壁画中变化最多的一种建筑类型。这种外来形式在逐渐汉化的过程中，随时被打上了中国传统建筑的烙印。因为作为艺术，一个民族总有自己的传统和土壤。

敦煌壁画中从北魏开始绘制塔的形象，直到元代，塔的造型各不相同。由现存成熟期的塔形来看，都是以中国固有的重楼为基本要素，加上印度覆钵式塔作为刹部融合而成的，并且完全中国化了。它往往和名山大川相结合，成为风景名胜的景观。敦煌壁画中的塔有楼阁式、亭阁式、窣堵坡式、金刚宝座式等，造型多样，结构奇巧。敦煌北朝壁画就已经画了塔，数量虽然不多，但都各具一式，并不雷同，说明接近早期的塔就已拥有丰富多样的形式。北朝壁画还为中国在当时已出现了金刚宝座塔和已经采用砖木混合结构提供了证据，修正了之前以为它们出现得很晚的概念。[2]

隋唐至宋代的壁画，塔的数量大为增加，总数当不下数百座，以木结构的为主，也有较多的单层窣堵坡式砖石塔，弥补了以上几类塔实物资料较为稀少的缺憾。壁画中的多层砖石塔几乎都是由单层窣堵坡叠加而成，与实物中的多层砖石塔大都是仿木构楼阁式有所不同。后者在壁画中没有发现。

#### 14.2.2.1 木塔

善用木构是中国传统建筑的一大特点，木塔是在中土起源最早的

---

〔1〕宫治昭、李萍、张清涛:《涅磐和弥勒的图像学》，文物出版社 2009 年版。

〔2〕王进玉:《敦煌壁画中的科学技术》，载《自然杂志》1988 年第 11 期。

塔。历代所筑木塔均借鉴了很多宫殿建筑的元素和技术，从斗拱、椽、枋、梁、柱等承重结构到门窗栏杆等非承重结构，都与同时代的宫殿建筑非常相似。木塔是敦煌壁画中出现最多的一种，其结构又有单层和多层楼阁式。

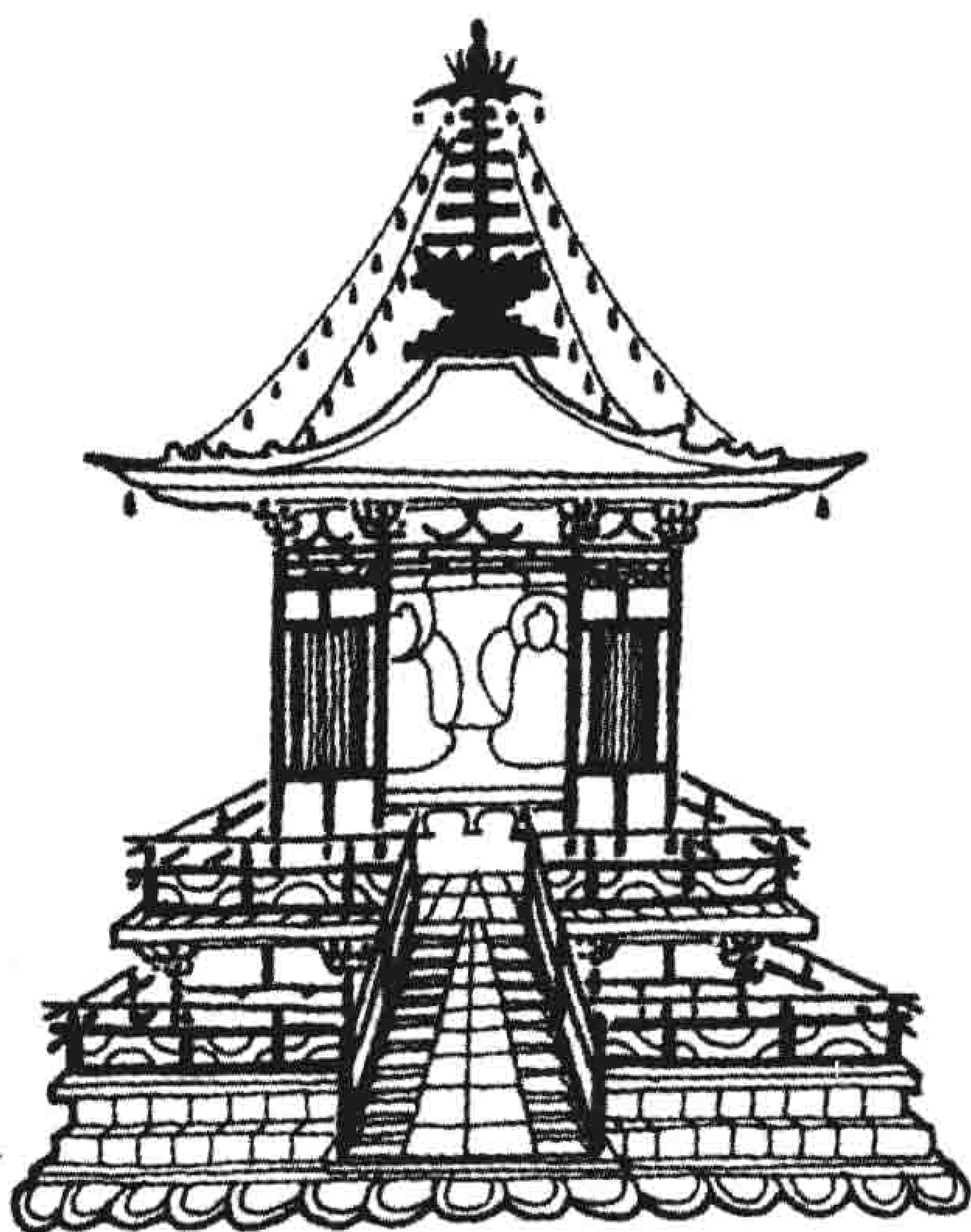
**单层木塔** 从隋代到宋代都画有单层木塔，以盛唐第 23 窟（如图 14－4：1）所绘最为具体和典型。此塔除了有塔刹之外，实际上完全是一座方亭，造型稳定自然，华丽丰富，界画画得工整具体，应是当时建筑的真实写照。晚唐第 85 窟的塔与上塔相近，只是 3 开间全敞开，攒尖顶，屋檐完全平直。壁画中其他单层木塔与上举两例大致相同，有的很简单，只有基座，不设基台，所以只有一周勾栏；有的基座正中不设踏道，基座边沿也没有勾栏，塔身不能登临。

**楼阁式木塔** 这种样式的木塔从初唐至西夏壁画中都有出现，低者 2 层，高者可达 7 层，平面大都是方形，也有六角形的（因为壁画只能表现出多角塔面向观者的 3 个面，所以也可能是八角形）。这种塔下面几层的做法大致相同，变化多发生在顶层。榆林窟五代第 33 窟一塔高 7 层，方形，底层坐落在方形砖石须弥座上，座束腰部分有间柱，座下是覆莲，沿须弥座边沿及座中心的踏道设勾栏。五代第 61 窟五台山图中有一座 4 层塔，与上例相仿，也是下面几层是木构，仅在顶层改为一个小的窣堵坡塔作结。窣堵坡上另有覆钵塔刹。所不同的是，此塔各层勾栏都是直接置于下层屋脊上，没有平座层。值得注意的是，中唐以后壁画的木塔还出现了一种奇特的形式。其特点是大量使用曲线，有的竟到了毫无节制的程度。在前面提到的中唐第 361 窟北壁净土变寺院（如图 14－4：2），其中作为中心建筑的一座塔，就是这种形式。宋代第 61 窟北壁净土变佛寺中心建筑也有一座这样的塔，它甚至连基座的平面也做成花状，屋顶也与众不同地处理成凸曲面盝顶，通体几乎无一直线。[1]

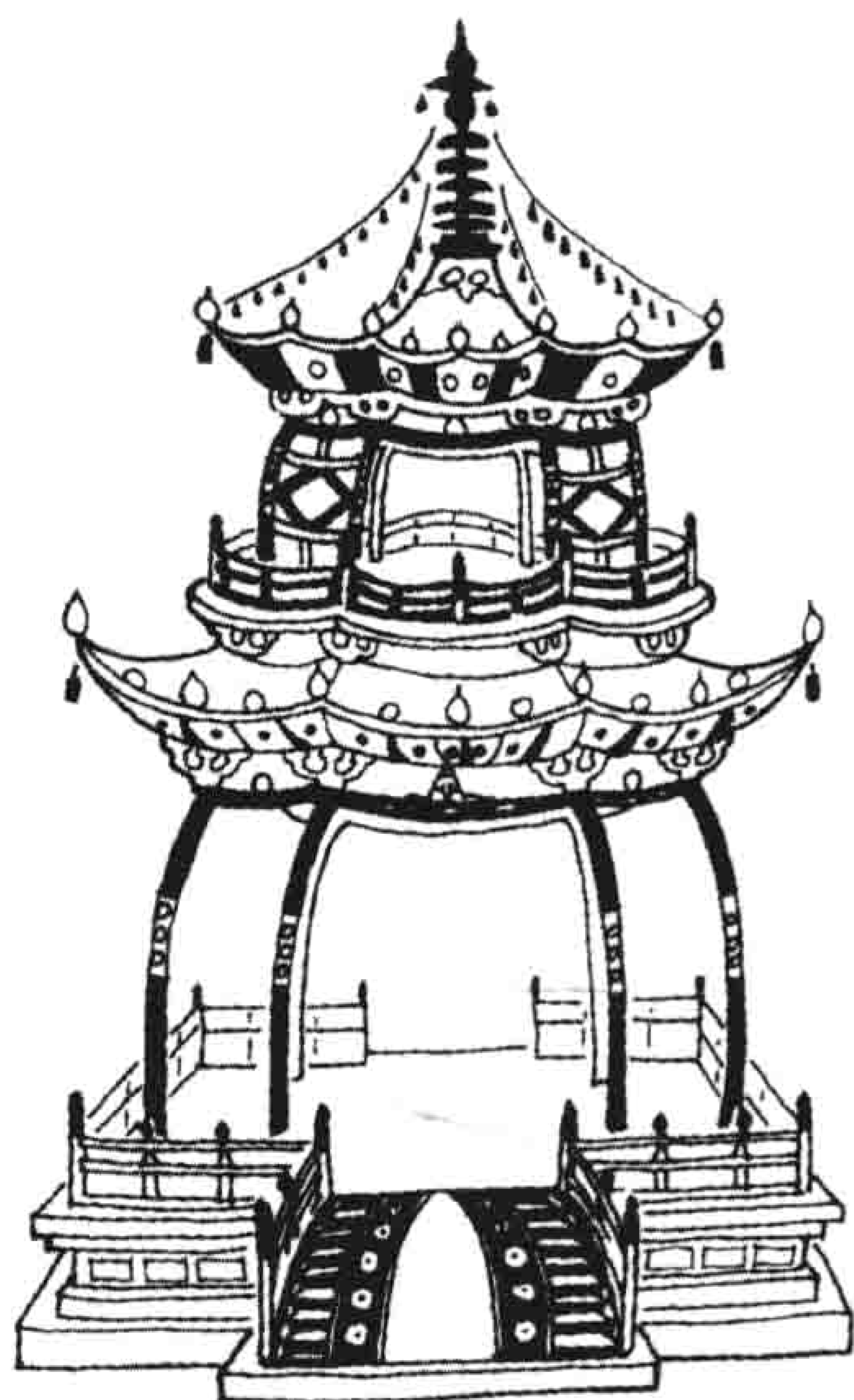


---

〔1〕萧默：《敦煌建筑研究》，机械工业出版社 2003 年版，第 146－154 页。



1　单层木塔　23 窟(盛唐)

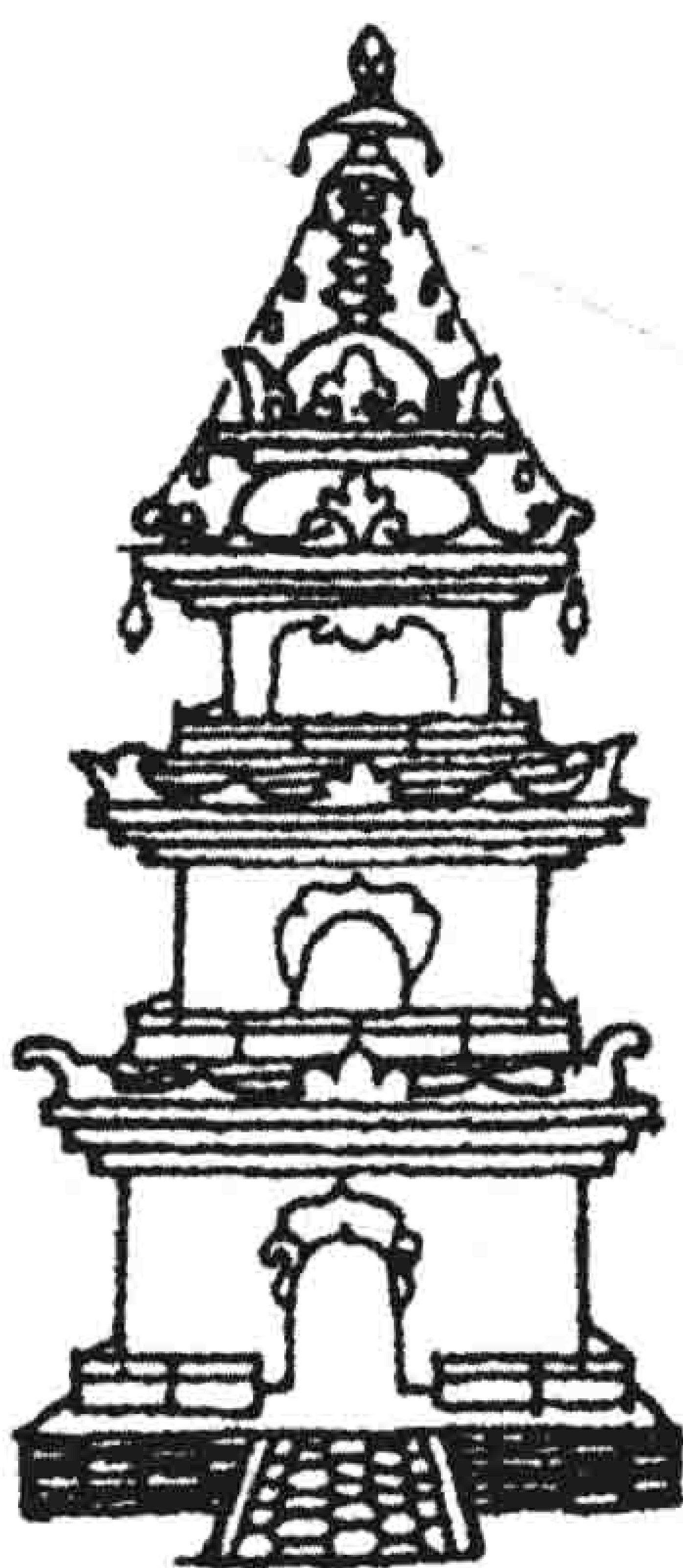


2　楼阁式木塔　361 窟(中唐)



3　单层砖石塔

盛唐 217 窟



4　多层砖石塔

五代 61 窟



5　砖木混合塔

428 窟(北周)

图 14－4　塔形建筑

14.2.2.2　砖石塔

敦煌壁画中的砖石塔要比木塔少，以单层居多。

**单层砖石塔**　单层砖石塔可分 3 种：第 1 种与山东济南历城神通寺隋代所建的 4 门塔相近，其特征是塔壁平直、平面方形，可名为 4 门塔式；第 2 种塔身作覆钵形，即塔壁上部弧转收小，平面圆形或方形，可称为窣堵坡式；第 3 种为单层密檐，简称为密檐式。第 1 种甚少，隋代第 302、初唐第 68、盛唐第 23、31 窟的塔都是这种 4 门塔式，以第 31 窟的较典型。第 2 种塔式在敦煌壁画中，自北朝晚期到西夏都有所表现。北周第 301 窟舍身饲虎故事画中埋葬太子尸骨的塔是最早的一例，还出现在隋代第 303、419 窟，盛唐第 217 窟（如图 14 - 4:3）等处。第 3 种密檐塔只有一例，见于隋代第 302 窟，其平面方形，基座形状已模糊不清。塔身 4 面各开 1 门，上覆密接的 4 檐，上 3 檐特别缩小。

**多层砖石塔**　多层砖石塔多见于五代第 61 窟五台山图中（如图 14 - 4:4），往往是多个窣堵坡塔重重叠加而成，多则 4 层，少则 2 层，且多数除了在塔顶有用作塔刹部件的覆钵外，全塔顶层也是一个半圆形的大覆钵，而塔的下部几层平面是方形的，因而全塔可说是一个或几个方形平面的窣堵坡叠上一个圆形窣堵坡再加上塔刹组成。有个别塔形下部几层塔壁平直不内收。

**砖木混合塔**　前述一些塔，有的主体只用一种材料构成，只在某些附属部分用了其他材料，如砖石塔使用了木制的勾栏或木塔下有砖石基座，都还不算是砖木混合塔。只有在主体部分——塔身、塔檐上混用了两种材料的塔，才能称之为砖木混合塔。这种塔在敦煌壁画中大都出现于北朝。

北魏第 257、254，隋代第 302 窟的塔都是砖身木檐，五代第 61 窟的五台山图 1 塔 3 层，方形，其中心部分是砖石砌窣堵坡伸出为 2、3 层，底层四周加筑一圈木结构附件，3 开间，是砖木混合的又一种做法。

砖木混合的做法还有一种方式，即木构部分不仅只用于檐部而且扩大至塔身，是在砖石承重墙内外立木壁柱，壁柱之间水平方向用壁带联系起来成为木构架，内外木构架之间可能还有水平木骨，形成一个网

络，将砖石承重墙连成一个整体，提高了墙体的整体稳定性。此种方式见于北周第428窟金刚宝座塔（如图14－4：5及图14－5）。[1]

### 14.2.3 城

从北朝开始，直到宋代的敦煌壁画中，都画有城的形象。早期佛教故事画如阿修罗王故事、须摩提女故事、须摩提本生故事等，都有城的形象。唐宋的经变画如观无量寿经变边幅画面背景的毗耶离城，在法华经变、弥勒经变、报恩经变、华严经变、劳度叉斗圣变以及佛教史迹画和佛传图中也都画有很多城。

#### 14.2.3.1 城形

壁画中的城形，大致有3种。第1种是方形或长方形（如图14－6），占绝大多数。这种形式是在城的四面正中或相对两面正中设城门，城角多有角楼，城外有城濠，城濠或沿着城墙作方整转折，或宛转呈曲线。正对城门在城濠上架桥。有的城濠在城门附近向外折转，使城门前形成一个广场。这种方城在某一面城墙还可能有一些小的转

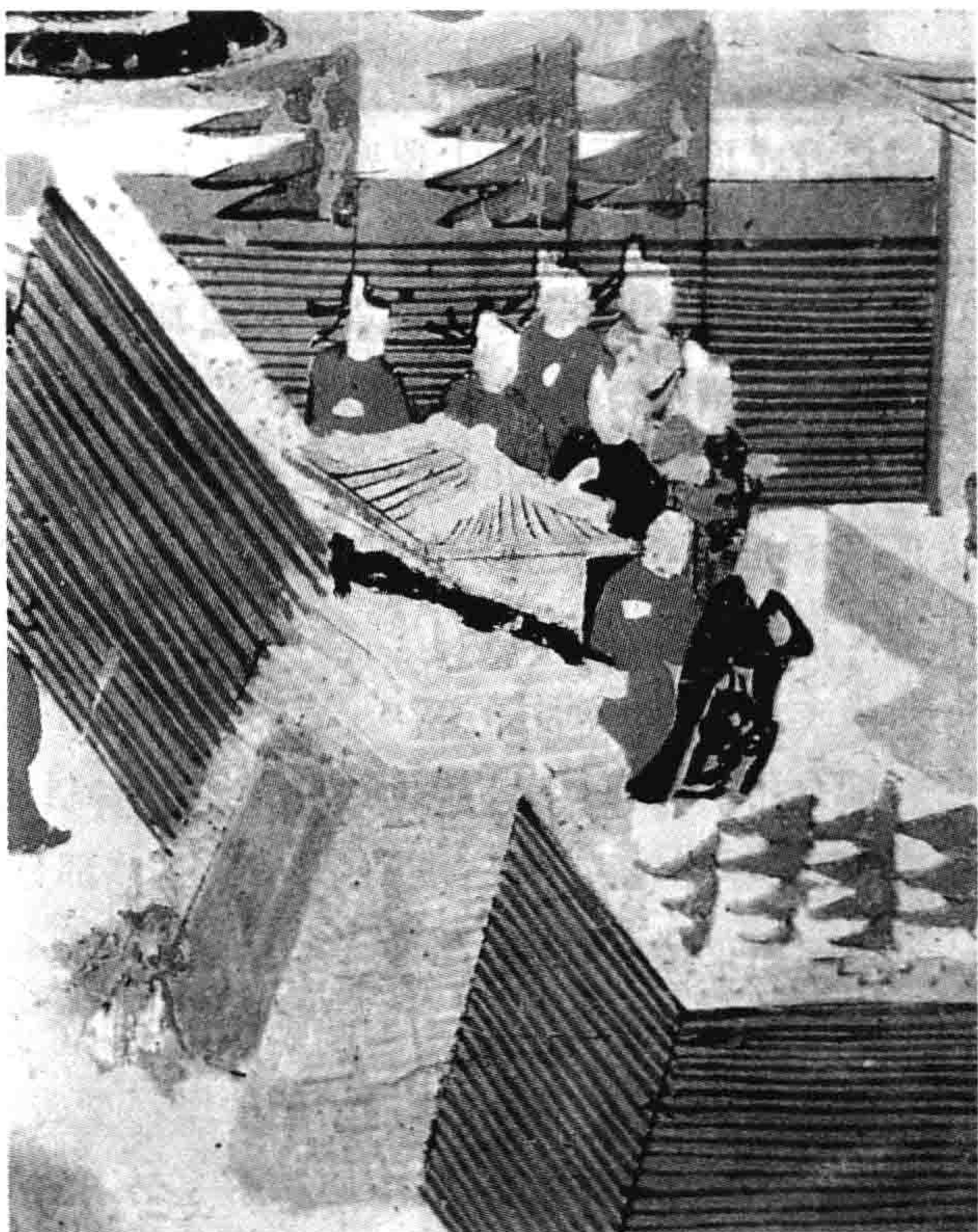


**图14－6　方城　9窟（晚唐）**

[1]萧默：《敦煌建筑研究》，机械工业出版社2003年版，第156－166页。

折,转折处或设角楼,或也有城门。第 2 种城形的城墙作多次直角转折,仅有的一例绘在第 323 窟南壁。图中只显出了全城的一部分,可以看出,在城的一面,城墙有多达 9 次的直角转折。第 3 种城形也仅 1 件,画在初唐第 321 窟的宝玉经变。该图已漫漶,但还能看出有一段群山环绕中的城墙。城依山面水,城墙顺坡依势起伏蜿蜒,完全是曲线,城门前也可见有城濠和濠上的桥。

14.2.3.2　城墙

绝大多数的城墙都涂浅赭红色底再绘土红色密集横线,显然表示为土筑,横线表示就是版筑的夯层。过去一些文章,误认为这些横线是砖缝而断定壁画中的城全系包砖。实际上,包砖的做法只用于城台和角台处。包砖面用色彩表示,作灰、白或石绿色,与红色土筑城墙有别,有些还在上述底色上再用墨线界画出横直的砖缝以表示条砖包筑;也有用方砖包砌的,砖缝作斜交或正交的方格。总之,包砖城墙与土筑城墙的画法显然不同。个别城墙如代表弥勒经变兜率天宫的城,则画作全部包砖,想是以此突出其崇高的地位。

14.2.3.3　城门道

壁画中的城,门道数从 1 到 5 都有。1 道最多,粗略估计占 70% 以上,2、3 道较少,4、5 道仅各见 1 例。3 道城门多见于未生怨故事画中,小城中没有出现。如晚唐第 9 窟维摩诘经变毗离耶城,画作宫城的正门,3 条道路中间的 1 条是驰道,又称御道或中道(见图 14－7)。按古代驰道制度规定,中道只有天子才能通行,其他人只能走旁道,要穿越中道必须绕到交叉路口或城门处。2 道城门多见于毗耶离城或其他占幅面较大的城。壁画中的 1 道城门为数最多,常见于各经变画中的小城。4 道的城门只 1 例,晚唐第 85 窟东壁用作毗耶离城的正门。5 道城门在画中只见于晚唐第 138 窟弥勒上生经变中,象征兜率天宫的宫城的正门。总的来说,壁画城门的门道数反映了城和城门等级地位的高低。

14.2.3.4　慢道

慢道,或称幔道,都是宋代名称,即登城的道路,明清称为马道。在



图 14-7　城门　9 窟(晚唐)

敦煌壁画中只有晚唐第 9 窟中一城画有登城道路,此城的两个城楼右侧各有一慢道,用作踏步,临边有勾栏,入口处情况不明。

14.2.3.4　角楼

敦煌壁画里的城绝大多数都有角台,角台上几乎都有角楼。角台平面多数是长方形。角楼做法与城楼一样,也是在有收分的角台台顶建平座栏杆。平座下斗拱或有或无,平座上建角楼。角楼也多为长方形平面,面阔三间,进深两间,单层,庑殿或歇山顶。少数角台和角楼的平面是方形、六角形或圆形,如盛唐第 148 窟涅槃经变的城(见图 14-8)。

此外,西域城也在壁画中有所表现。盛唐第 323 窟佛教史迹画张骞出使西域图中,绘出西域城 1 座。盛唐第 217 窟和第 103 窟的两幅法华经变化城喻品中的城仍很清楚,显然是当时新疆城垣的一种反映。故事称师徒一行赴异国求佛,入大沙碛中,饥困难行,其师幻化一城以激励徒众。所画城的最大特点是没有木结构的城楼和角楼,代替它们的是一些筒拱顶,城内有 1 塔,其顶也作筒拱形,塔身和筒拱顶都开圆券门。在中唐第 237 窟绘有一个小城堡,榜书"于阗国舍利弗毗沙门天王决海时",可见也是一座西域建筑,其城门道亦作半圆筒拱顶。[1]

## 14.2.4　住宅

住宅是各时代建设最多的一种建筑类型,贫富的差别使住宅的规

[1]萧默:《敦煌建筑研究》,机械工业出版社 2003 年版,第 115-134 页。



图 14-8　涅槃经变的城　148 窟(盛唐)

模和形式表现得千差万别,加之生产和生活方式的改变,使住宅比较难于长期保存,所以壁画上提供的这类形象更显珍贵。这里有王宫的宫室——北周第 296 窟须阇提本生故事和善事太子入海故事中的宫城。善事太子入海品有宫殿多处,大体同式,其中之一宫墙曲折围绕,墙内主要建筑在一高台上,高台深灰色,下大上小有收分,台上设平座栏杆,正面有台阶直达地面,台上殿堂单层,面阔 3 间,上覆 2 段式歇山顶。也有豪门的深宅和平民的院落、草屋茅棚。北魏第 257 窟须摩提女缘品故事中的坞堡宅院,是一座豪尊富贵之家的宅第。前为宅门,2 层,下层门为首,建于台基之上,台基设斜道以升降,宅门后为堂,绘主人宴请宾客的场面,再后为 4 层楼阁,从下至上面阔高度均逐层递减,与古代建筑一般作法是一致的。楼下层绘须摩提入睡,顶层绘其执香火作

祈祷状。[1]

院落住宅是中国住宅的基本形制。敦煌壁画中的住宅布局大多是四合院,有独院的、前后串连2院的和在2院住宅的一侧再附建厩院。隋代第420窟壁画中的一所住宅为:单院,院内中轴线上前后列2屋,前者3层,后者2层;院四周各开1门,都有门楼;4座门楼之间是覆有瓦顶的院墙,院墙画成多折状。初唐第431窟未生怨故事中的宫城,概括地反映出宫廷中前朝后寝及御苑的3个组成部分。盛唐第148窟未生怨故事用条幅形式,按故事发展情节,组织表现了帝宫九重的意境。这里没有高大厚实的城墙与门楼,只用7道横廊围出6重院落,且每一院落的布局都有轻重区别,使条幅的画面布局稳定,且显得生动活泼。在北周和隋代壁画中,有多种不同院落形式组成的民居建筑群落。五代第98窟法华经变的宅院,是典型的四合院住宅。它以廊庑分为前后2院,前院横长,主院方阔,四周以廊庑围绕。在前廊和中廊正中分设大门和中门。门屋或为单层或为双层,后院正中置1屋,也是1层或2层(见图14-9)。这种类型的住宅,还见于晚唐第85窟、五代第5、61窟等。总体看来,敦煌壁画中的院落,大多是四合院,有独院的、前后串连2院的和在2院住宅的一侧再附建厩院的3种。壁画里还画有一些茅屋,如宋代第55窟弥勒经变里就有一座。茅屋附近有田野牛耕的场景,以表现弥勒净土的"一种七收"等等。

### 14.2.5 其他建筑和建筑构件

壁画中的建筑画在再现了中古时期各种佛寺、城、塔、住宅等大型建筑形象的同时,也再现了许多其他建筑,如监狱、坟墓、台、帐、帷、桥、栈道等,以及建筑构件和各种建筑技术、装饰艺术等等。由唐至宋,壁画法华经变都出现了许多监狱,如盛唐第45窟(见图14-10)、23窟、宋代第55窟等。北周第296窟微妙比丘尼缘品所画墓园相遇场面,唐、五代的弥勒下生经变,为了表现"人寿八万四千岁……人命将终自

---

[1]敦煌文物研究所考古组,萧默:《敦煌莫高窟北朝壁画中的建筑》,载《文物》1976年第2期。

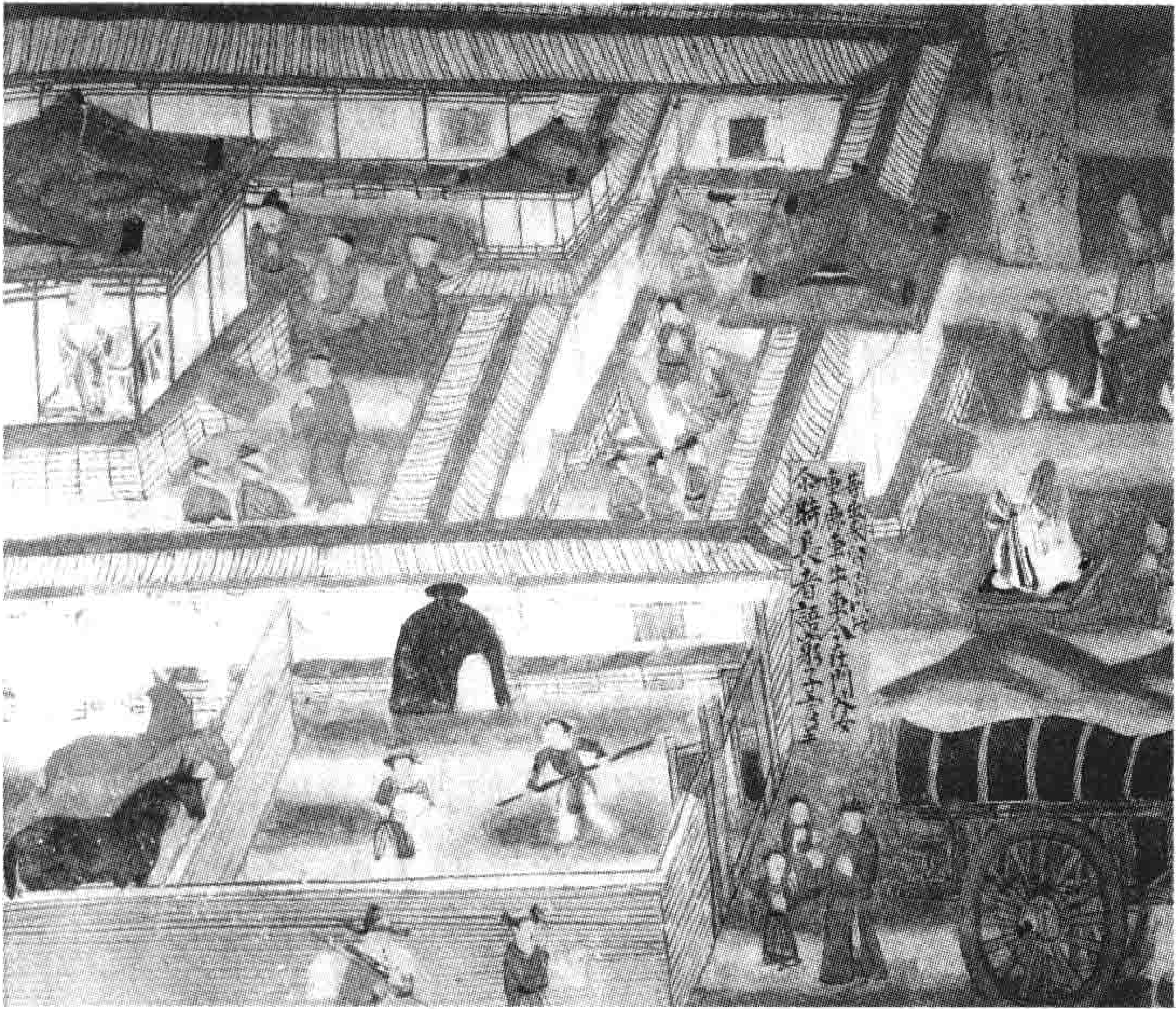


图 14－9 宅院 98 窟(五代)

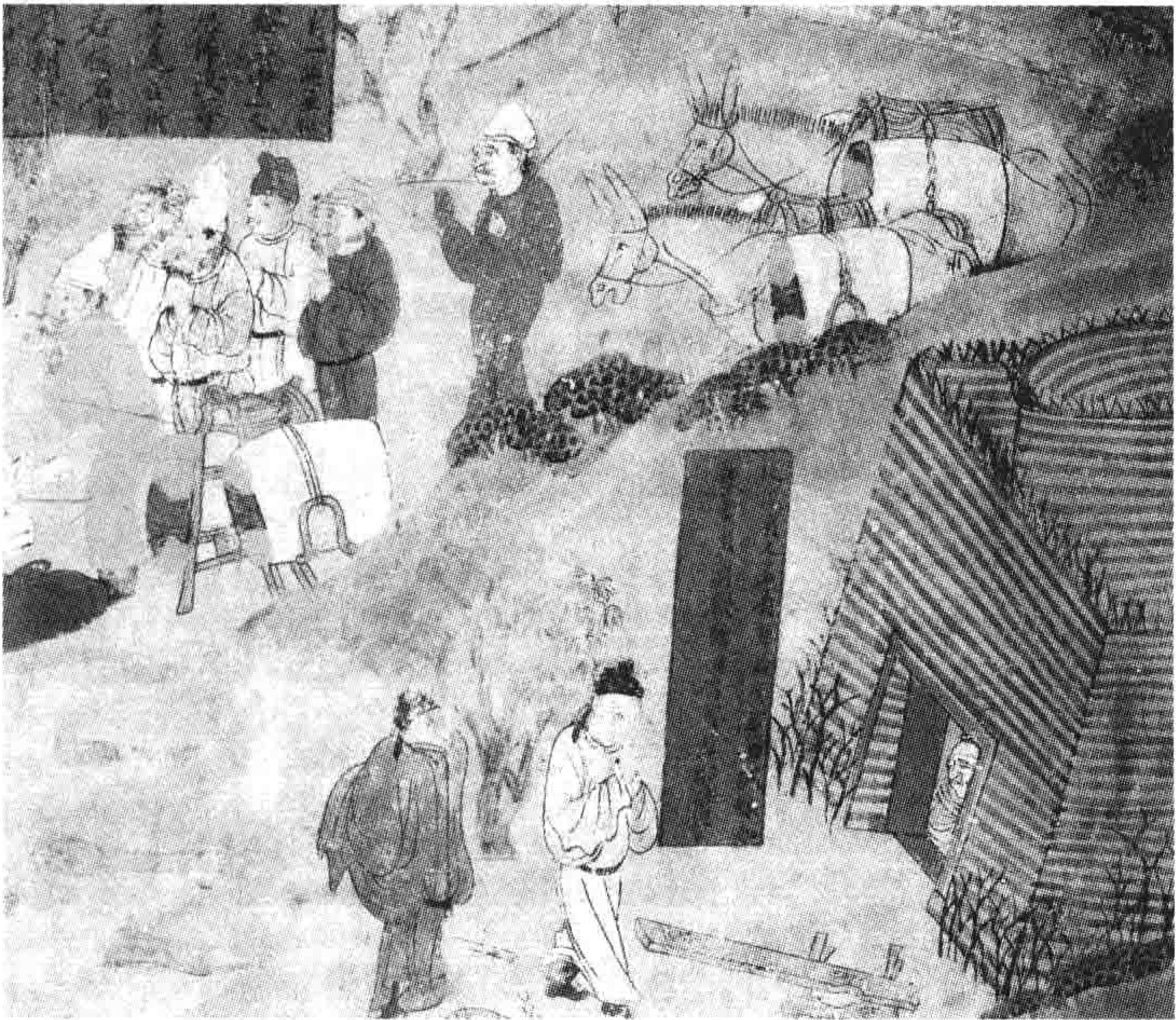


图 14－10 监狱 45 窟(盛唐)

然行诣冢间而死"的情节等,都画有坟墓。[1] 台是用土夯成或以砖石砌成的高离地面的一种建筑,或也有木结构的。大台上可以建筑整组宫殿,小台上可以只有一座亭屋,还有一些特殊用途的乐台、舞台、戒台、烽火台等。这些在壁画中都有所反映。北朝已画有僧人山野禅居用的草庵,以后各代都有,五代第 61 窟就画有多座。穹庐多出现在唐五代弥勒下生经变的嫁娶图中,如盛唐第 33 窟、晚唐 196、156 窟等。这种表现嫁娶场面的还有帐和帷(如图 14 - 11)。桥梁在壁画中也有多处表现,如榆林窟中唐第 25 窟、初唐第 341 窟。栈道只见于晚唐第 14 窟法华经变中。斗拱,是中国木结构建筑最繁复的构件,形制十分丰富。同时,它的发展又常常影响到其他各部分的做法,故对斗拱的研究历来是建筑史的一项重要研究。敦煌壁画中,各时代屋檐下斗拱的演变,形象地记录出了一条斗拱演变的轨迹。另外在石窟内还能看到



**图 14 - 11　帐和帷　33 窟(盛唐)**

---

[1] 萧默:《敦煌建筑研究》,机械工业出版社 2003 年版,第 189 页。

北魏时期绘在木斗拱上的木构彩画。在各时代的建筑画当中除了表现建筑外，还常常在建筑内外画有远山近树、小桥流水、红花绿草，反映出浓郁的生活情趣。

历史学家翦伯赞先生曾说："我以为除了古人的遗物外，再没有一种史料比绘画雕刻更能反映出历史上社会之具体的形象。"这里反映了1000多年间的建筑形象，以及建筑从形式到结构的发展变化过程，因此，敦煌壁画中的建筑画是最形象的一部建筑历史画长卷。

## 14.3 敦煌壁画中建筑画的时代特点

在中国建筑艺术史上，从战国到汉代的建筑画，绝大多数都采用了正投影画法。正投影表现了人对于一座建筑的最直接、最一般的感受，画法也比较简易，因而出现得最早。在这种画面上，人们敏感地把握住了建筑最主要的一个立面即正立面的美，所以几乎都是正立面的投影。也有少数画面希望能表现建筑或建筑群的立体形象，采用了透视画法，大都是俯视角度。这种出现稍晚，大约到东汉才有比较完整的作品。

敦煌壁画中的建筑画在绘画技法上，接续了汉画的传统，有正投影和透视两种画法。在北朝和隋代，正投影画法较多，初唐以后以透视画法为主。敦煌各时代的建筑画显示了明晰的发展脉络。敦煌画属于宗教画，也是壁画，这两个特性在建筑画中有独特的体现。[1] 在绘画风格特点上，各时期敦煌壁画中的建筑画表现出鲜明的时代特点。

### 14.3.1 稚拙多样的早期建筑画

早期敦煌壁画包括十六国晚期和整个北朝时期的作品。

魏晋十六国时期的敦煌，已经有了较高的本土文化，而作为佛教进入中原的门户，这一时期的石窟艺术，是在汉文化基础上兼收并蓄，出现的一种新的中外交融的佛教艺术。

早期佛教壁画题材以佛经故事为依据，大多是佛传、本生及因缘故

---

[1]萧默：《中国建筑艺术史》（上），文物出版社1999年版。

事,建筑画作为人物活动的场景穿插在故事画中。建筑画虽然数量不多,但种类不少,有殿堂、城垣、城门、阙、坞堡、望楼、门楼、佛塔、舍利塔等形象,并且,从中可以看到很多建筑的结构特征,如不同形式的屋顶,以及屋顶下的斗拱及栏杆。寺院形象也初见端倪。建筑形式有中原及外来形式,也有中外结合的新形式。

敦煌早期的佛教文化受到西域影响,所以由西域传来的圆券门、葱头形龛楣、希腊式柱头等西方建筑的个别形式也和谐地出现在石窟中。如北魏石窟中所绘天宫是由连续的圆券门屋组成,或由圆券门屋与汉式悬山门屋相间排列,这种中外合璧的建筑形象,是适应当时当地的民俗及审美习惯绘出的。

在建筑画的技法上,北凉时期壁画风格及用色与酒泉嘉峪关魏晋墓中的画法相似。对于绘画中如何表现建筑物,除了用正投影来表现建筑物正立面之外,也采用轴侧透视来表现建筑物的立体形象,如北周第428窟的五分法身塔,用正投影表现每个塔的单体,用中点透视表现五塔的群体。同一建筑,虽然用不同的透视方法表现,却浑然天成,仍使人感觉很自然。

在艺术风格上,大凡一种艺术,在其初创阶段,都具有两个鲜明的特点:一是事由初起,无所师承,因而带有更多的幼稚性;二是由于尚无成见,创作中不同的作者各自独立探索,因而呈现出多样的面貌。作为建筑画来说,敦煌早期壁画当然并不是初创,至少在它的前面,远有汉代画像石,近有河西魏晋墓室壁画,已经为它初辟草莱。但是,敦煌壁画面临的毕竟是一个全新的和内容十分丰富的佛教课题,已有的汉代和魏晋建筑画,无论表现方法或题材范围都远不能满足新课题的要求,所以在很大程度上,早期敦煌建筑画仍独辟蹊径,经历了一个探索的过程,与后代作品比较起来,也仍带有一定的稚拙性和多样性。

北凉的第275窟中,有一座用正投影画法画出的阙门。作者只表现出建筑的大体轮廓和大的对比关系,如木结构构件在白色墙面上造成的剪影效果,虽然画得很久,却并不仔细表现细部,人和建筑的比例也未加注意。北魏第257窟的阙与塔结合的异形塔和代表王居的宫

阙，以及北周第301窟的舍利塔，也都是这样。这种画法形象鲜明，一般来说可以满足对单座建筑的表现。用正投影画出的建筑正立面，画面对称，构图稳定，特别适合于用在要求取得庄重效果或作对称布局的画幅中。西魏第249窟覆斗顶西披正面正中所绘须弥山顶帝释天所居的天城就是一例。

正投影有时也可用来表现群体，如北周第428窟的金刚宝座塔由五塔组成，中间一大塔，四角各一小塔，作者在画各塔时仍用正投影，画面构图完全对称，但它又表现了群体的空间，方法是把后面的两座小塔位置向中轴移近，略有些一点透视的效果。一点透视的对称构图在唐以后得到特别的发展。

北凉第275窟还有一座采用透视法画出的阙门。从画面可以看得出作者力图突破正投影的局限，尝试着要表现对象的立体感，但是他的努力却没有完全成功，画面角度悖谬，比例失据，显出了画家一副手足无措的窘态。但这件虽在真实地表现对象方面不能算是成功的作品，仍自有其稚拙之美，它把画家对于对象的片断的印象拼接在一起，笨手笨脚地努力要把自己的主观感受传达给观众(见图14－12)。

当要表现组合得比较复杂的建筑群体时，空间成了最主要的问题，这时最好的办法就是采取俯视的角度。汉代已有这样的传统。敦煌早期壁画继承了汉画的经验，在表现空间方面取得了成功。西魏第285窟五百强盗成佛图的宫室就用了俯视。此画作横卷式构图，依情节先后，画面由左向右逐渐展开。画中有一座殿堂，右边是宫墙和宫门，宫门和殿堂没有中轴对位。看来画家并不重视建筑的逻辑，只是摭取了一些他所需要的形象，示意事件发生的场景。



**图14－12　太子出游四门**

**275窟(北凉)**

前面提到的北魏第257

窟(图 14－13)西壁须摩提女故事画的坞壁画特别值得我们注意。为了更充分地显示坞壁内部的情况,坞墙被有意识地画得很低。坞门有一座示意性的高堂,人物很大,与堂不成比例,但人物的动态神貌却得以表现得十分鲜明。堂后有楼,底层有女睡卧,示意这是宅内的居住部分。楼后一朵莲蕾,也是示意,表示是宅后的花园。正如我们在住宅章谈到的,前堂后室和最后面的花园是古代住宅的三大组成部分。画家对于表现这三大部分十分关注,而对一切无关宏旨的建筑细部则几乎全不在意。全画主旨突出,构图稳妥,与画幅上下边线平行的坞墙使全图稳稳当当地坐落在壁面上。它的整体感和平面感,以及构图的穿插关系和装饰性,都十分符合壁画的要求。

用俯视表现建筑群更需要画家发挥想象力和具有更高的造型综合能力,因为除非恰好在所要表现的对象附近有一座山或高楼,否则人们通常不会看到它的俯视形象。画家在动笔之先就必须运用想象,把他将要表现的建筑物从习见的形象转变成俯视的形象。第 257 窟的坞壁图正是画家这样殚心竭思的结果,他不像五百强盗图那样于建筑逻辑毫不用心,相反,他努力于真实地表现对象。但尽管如此,画家仍大胆舍弃了无关艺术真实的细节而着力于再现对象的最本质的特征。

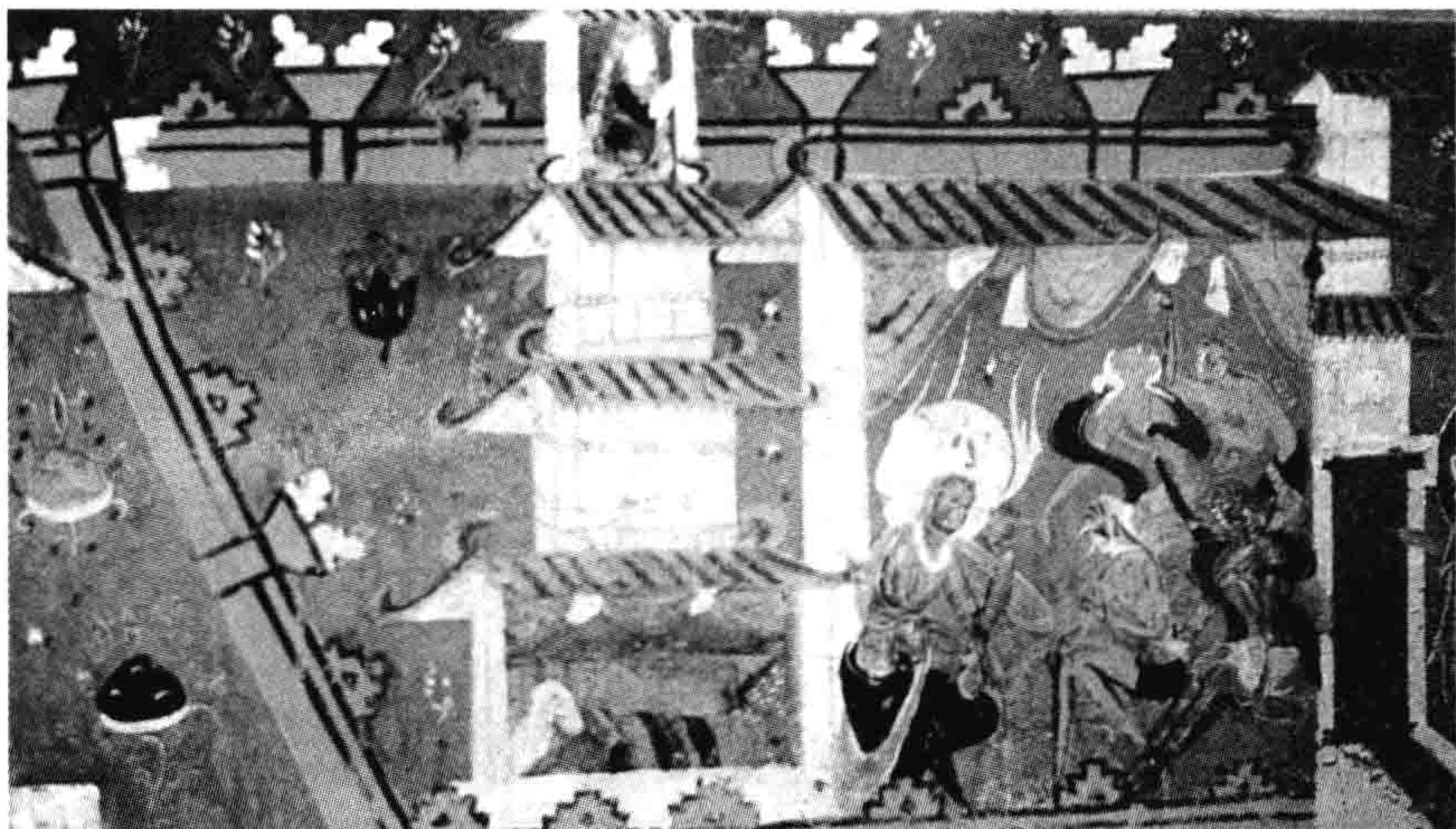


**图 14－13　须摩提女因缘故事中的坞壁　257 窟(北魏)**

这幅画与第275窟用透视画出的阙门一样，虽然都带有那个时代特有的稚拙气息，但在这里已听不到画家对于对象无能为力的叹息了，人们更多感到的是画家充满信心的创造力。第257窟的坞壁图是整个早期建筑画中最值得重视的作品。[1]

敦煌早期故事画经常采取横卷式构图，如第257窟的须摩提女因缘和同窟著名的鹿王本生及沙弥守戒自杀品，以及西魏第285窟的五百强盗故事等。横卷式能更详尽地表现复杂的情节，在图中按情节发展的需要画出建筑。北周画家往往将横卷作“之”字形转折，以充分利用壁面，容纳更多的内容。北周第290窟的佛传故事画全长达25米，主要场面多达80余个。这样的长卷绝大多数场景都画有建筑。建筑是单座的，大多在单座建筑旁连接着一段院墙，院墙作多次锐角转折，以加强其装饰效果(见彩图14－14)。

### 14.3.2 承上启下的隋代建筑画

隋代立国之初，隋文帝曾普诏天下，听任百姓出家，“有僧行处，皆为立寺”。当时全国新建寺院近3800所，在大兴城(今陕西西安)靖善坊建大兴善寺，“佛殿制度，一如太庙，为京城之最”。大规模的佛教寺院建筑活动，为寺院壁画发展提供了机遇。[2]

隋开皇十三年(593)，文帝令天下各州建舍利塔，“瓜州(敦煌)于崇教寺起塔”。崇教寺就在莫高窟。这时敦煌壁画的内容和形式已发生变化，如第419窟中，本生故事画与佛经故事的经变画共存于一窟；第420窟就全部以经变画为内容了。此后，隋代石窟中经变画内容主要有弥勒上生经变、维摩诘经变、法华经变以及阿弥陀经变等。

随着内容的变化，这时的建筑画有了新的发展。在弥勒上生经变中出现了最早的由一殿两楼组合的天宫形象及三殿呈“品”字形的组合佛寺，这种组合在以后的壁画中，成为寺院中轴线上的主体建筑形式。维摩诘经变里充分发展了当时各种殿堂形象，以及周围的自然环

[1]郎绍君:《早期敦煌壁画的美学性格》，载《文艺研究》1983年第1期。

[2]新修增补大藏经编委会:《新修增补大藏经·史传部》，中国文艺出版社2005年版。

境。法华经变中表现了很多宅院,佛塔主要在故事画中出现。重重叠叠的曲墙和楼阁,是隋代独有的时代特征。善画台阁的画风更好地表现了对建筑细部的描绘,从丰富的建筑形式上,可以看出隋代建筑结构正处于过渡时期。

从早期带有更多地方色彩的画风向唐代以中原艺术为根基的高度民族化风格的发展过程中,敦煌隋代壁画正处于转变的时期。初唐的发展进程加快了,为盛唐艺术高峰的到来作了充分的准备。隋代建筑画在正投影和透视画法两个方面都有所发展。透视画法主要用在故事画中。

隋代出现了一种新的故事画构图,代替了以前的横卷。它是北周横卷作“之”字形转折的发展,即在上下画面之间取消了分隔线,形成了布满人字披的矩形画面和覆斗顶上的梯形画面,有时甚至布满了斗顶四披。

在完全没有分隔线的情况下,为了区分一个个场景,画工巧妙地利用了建筑、山峦和树木。他们把北周的单座建筑画成一座座完整的院落,在每座院落画出一个情节,院墙就成了场景的分隔。这些院墙往往出现更多的锐角转折,一眼望去,只见满眼全是折线。折线围成一个个的环;有的在院墙外又画出连续的山峰作环状围绕,环的感觉就更突出了,成了名副其实的连环画。看来画家主要着意的不是建筑本身的真实表现,而是建筑在画面上的构图作用和装饰效果(如图 14 – 15)。隋代正投影画法的建筑多出现在经变画中,有表现佛国世界的东方药师变、弥勒经变,也有表现维摩诘居士和文殊师利菩萨辩论场面的维摩诘经变,还有规模巨大的法华经变。经变画把一般人们不易理解的玄奥的教义和艰深的经文变成一目了然的视觉形象,是隋唐以后壁画的主体。

隋代石窟除部分维摩诘经变把文殊菩萨对称地分别安排在正壁佛龛两侧外,其他经变画都画在窟顶,位于全窟的中轴线上。画面常作完全对称的构图,以渲染佛国世界的庄严。建筑都是正投影的立面图,一般是正中 1 座 5 开间的高大殿堂,两边各挟 1 座 3 层或 4 层的楼阁(第



图 14－15　连环画　423 窟（隋代）

419、423、436 窟）。它们只表现了佛寺中轴线上一组最主要建筑的正立面，没有表现建筑的体积，也没有表现佛寺的纵深空间。第 423 窟维摩诘经变的大殿是 7 间，无左右楼阁。第 433 窟弥勒经变的兜率天宫正中大殿左右各画出配殿一座，呈“凹”形布局。配殿是以很不精确的透视画出的。佛、菩萨形象都安置在建筑内。为了减少柱子对佛、菩萨的遮挡，柱子画得很细。有的正面开间非常大，其他开间狭而高。建筑虽然画得很大，但斗栱柱枋等构件只是剪影效果，并不仔细画出。与唐代经变画比较起来，整个画面形象仍较简单，气氛较单调。

### 14.3.3　积极探索的初唐建筑画

初唐的繁荣，带动了建筑活动的发展，这时修建的长安（今陕西西安）大明宫规模宏大，极尽豪华。长安城内的佛寺鳞次栉比，而且都是制逾宫阙的规模。高宗李治为母亲所立慈恩寺，寺内房屋近 1900 间。唐人韦述所撰《两京新记》中记载，长安有僧尼寺院、道观祠观共 120 多座。而今只有慈恩寺、荐福寺内的大、小雁塔是仅存的胜迹。

初唐时期莫高窟开凿的洞窟以第71、220、321、323、329、331等最具代表性。建筑画多在阿弥陀经变和弥勒经变中出现，这些经变都以一个整壁来表现，画面开阔，增强了建筑画的空间感。净土思想宣扬在西方极乐世界中有七宝池、八功德水，因而初唐经变中着重表现池水和露台，并将露台栏杆细部和地面铺装描画得很细致。对于建筑组群的描绘则还处于探索中，楼阁、殿堂等单体建筑或松散分布在经变里，或3个1组组成简单的“凹”字形平面或“山”字形平面，继承了隋代寺院布局的基本形式。

壁画上的建筑类型一如前朝，有佛寺、宫城、塔庙等，但建筑表现的方法却有很多改变。从初唐开始，注重对建筑细部的刻画，如在第431、71、321窟的建筑画上，可以清楚地看出当时的斗拱结构、脊头瓦形式，以及照壁和乌头门。这种形式的改变，一直为以后各代的建筑画所袭用，并为当今研究早已失传的初唐木构建筑提供了翔实可信的资料。

初唐以后建筑画大大发展了，凡经变画大都画出了很多建筑，如阿弥陀经变、观无量寿经变、法华经变、弥勒经变、维摩诘经变、药师经变、报恩经变、华严经变以及某些涅槃经变和其他各种经变。其中，阿弥陀经变、观无量寿经变和药师经变中的建筑尤为宏丽。以下我们就以这3种经变画作为主要的叙述对象。

阿弥陀佛就是无量寿佛，前者是音译，后者是意译。这两种经变所根据的佛经有所不同，但都表现了阿弥陀净土即西方净土。药师经变又可称为东方药师变或东方净土变。以上都可以叫做净土变。净土变可能在北魏时已经出现，如一些说法图下部描绘出宝池莲花，不同于同期的其他说法图，似乎就是净土变的早期形式。

初唐在隋代的基础上继续新的探索。它不满足于隋画把佛、菩萨放入建筑内的做法而力图更突出佛、菩萨的形象；它也不满足于只画出一片平板的建筑正立面，而希望表现出建筑的体积和环境的纵深空间；它还要扫除隋画的单调空寂而尽量渲染出歌舞升平的天国欢乐。于是，初唐的净土变从窟顶搬到主要壁画上来了。没有了中心塔柱的唐

代覆斗顶窟室壁画面积很大,通壁的大型净土变也在初唐出现了。

通常的构图是取消了正中大殿,佛、菩萨被安排在露天,被画得很大,头顶上悬浮着华盖,由很多小菩萨簇拥着,形成很壮观的听法场面。在听法场面上部是水面和水中平台,平台上有欢乐的歌舞和规模可观的乐队。建筑退居到很次要的地位,多半只是在画面上方或左右各立一两座楼阁,这种布局可以第 329 窟南壁弥勒经变为代表(见图 14-16)。

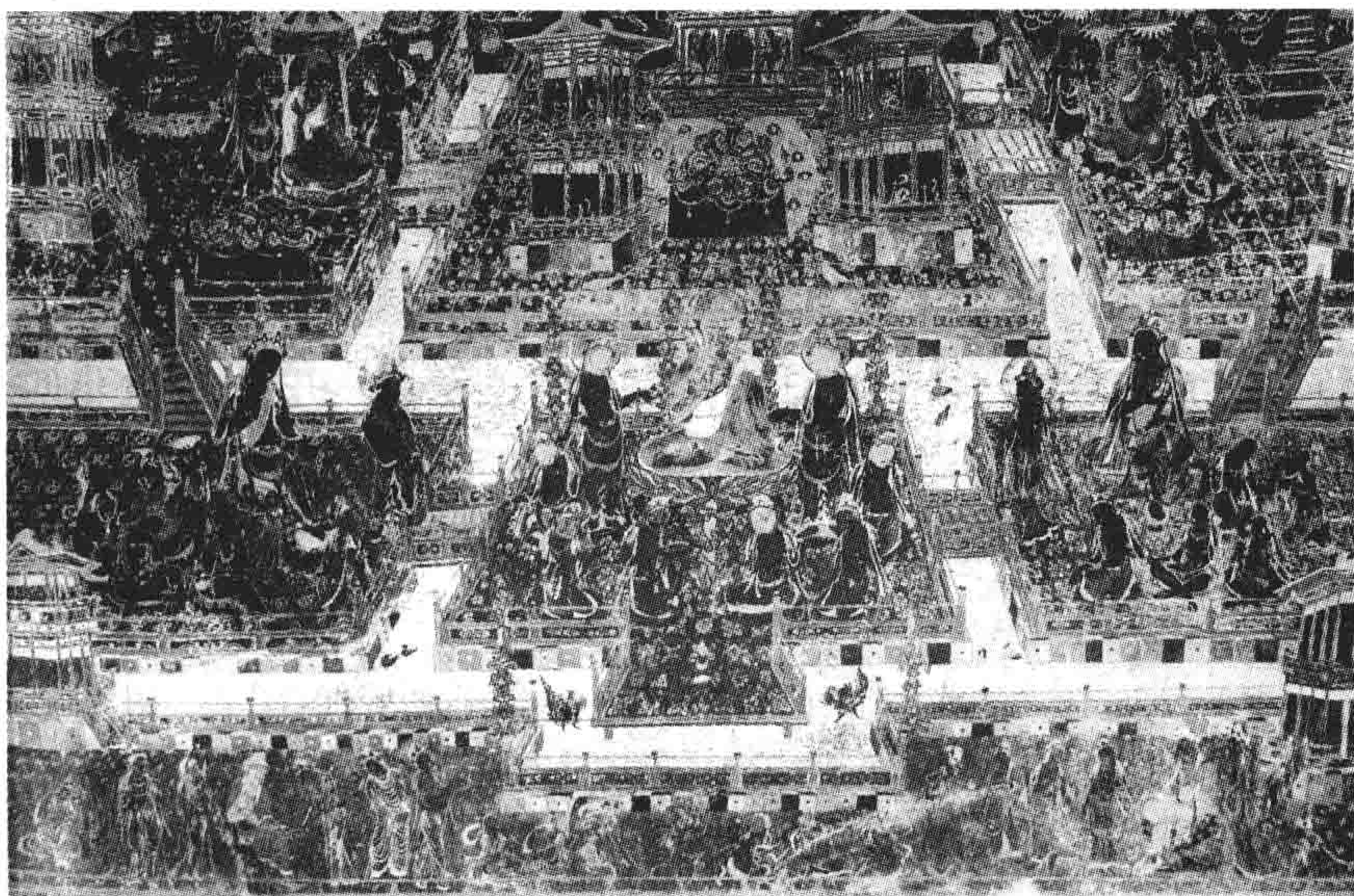


**图 14-16 弥勒经变 329 窟(初唐)**

楼阁用透视法绘出,表现出了体积。前后两座楼阁以及水中平台的透视关系表现了建筑群的纵深空间;但从建筑群的布局来看,各建筑之间缺乏联系。虽然有了空间,却是偶然的、互相孤立的,使人感到这整个环境好像是设计得很蹩脚的舞台布景,一座座楼阁就像是单个的景片,以不适当的方式竖立在舞台上,而真正的建筑群体美,其主要价值恰在于各单座建筑之间的高度组织性,在于它们相互有机的呼应和衬托,在于建筑和建筑之间外部空间的完整和变化。所以,初唐壁画在许多方面虽然比隋代有了明显的进步,但在表现建筑的群体美方面,仍

然只是处于探索的阶段，甚至在某种意义上，反而不如隋代。但即使如此，仍然是值得赞美的，因为探索就意味着发展，第一次否定是第二次否定的前提。

初唐也有个别画面如第205窟北壁西方净土变，注意了群体美而且处理得较好：中央3座楼阁用曲桥相通，左右又各有1座；全部建筑都架立在水中，上有祥云、飞天，一派天国气象，是探索成功的例子。

在建筑单体和细部表现上，初唐比前代有很突出的进步，不再只用粗线来表示构件的剪影，而是仔细地画出了各个小构件的体积，其穿插关系也画得比较详细而准确。在第321、329、431、220、71窟都有这样的作品。从此，敦煌建筑画脱离了示意的阶段。[1]

初唐的积极探索为盛唐建筑画的发展高峰作了充分的准备。

### 14.3.4 辉煌灿烂的盛唐建筑画

在盛唐近80年中，莫高窟共开凿了80个洞窟。开元、天宝年间开凿的第130窟，规模宏大，显示出大唐盛世的气魄，第217、320、45、172、148等窟的壁画，雕塑艺术异彩纷呈。盛唐的成就，使敦煌石窟达到艺术的巅峰，成为光照千秋的文化瑰宝。

经变画的绘制继承初唐形式，用整个壁面画一铺经变。因为画幅较大，画面上的净土世界场面疏朗，视野开阔。在观无量寿经变、阿弥陀经变、药师经变中，以表现大型寺院建筑群为主，两旁画有宫廷和城垣；在弥勒经变中以表现天宫的院落为主，附带画有城楼的形象；涅槃经变中根据故事情节也表现出城垣与城楼；而在法华经变中则是佛塔和民居建筑较大。画面上对寺院建筑群的描写，突出布局的恢宏和建筑的壮丽，注意建筑的局部刻画。寺院中多重殿宇、楼阁、回廊、角楼等单体建筑的组合，井然有序，形成壮阔而深远的建筑空间。中心部分画大小不等、高低不同的露台，是佛及菩萨、天人、伎乐歌舞的活动场所。大殿的上部与两旁，在蓝天彩云的衬托下，造型优美的钟台、经藏、碑阁错落分布在庭院之中，虹桥飞跨楼群之间，飞天穿梭在台阁之上，渲染

---

〔1〕萧默：《敦煌壁画中的唐代建筑》，载《中华文化画报》2008年第4期。

出一派热烈而祥和的西方净土极乐景象。

盛唐的建筑画经过画师们的努力，用绘画透视技法，把他们从现实生活中得来的建筑印象，在符合佛教内容的条件下，搬上了佛国世界，谱写了一曲天上人间的建筑乐章。虽然表现的主题是佛光世界，但实质上歌颂了人间的建筑之美。把现实的人文景观和净土理想融为一体，这正是画师们在创作佛教经变时追求的美学意境。

壁画中的建筑形象不失为这一时期最好的、最直观的形象资料，特别是寺院建筑的资料，结合文献与考古发掘的成果，也许能从中找到盛唐寺院形象的梗概。

一般认为第217窟是盛唐时期的第一个洞窟，窟内北壁观无量寿经变的建筑图也是盛唐建筑画第一批杰出作品（见图14－17）。它的



**图14－17　观无量寿经变　217窟（盛唐）**

成功之处首先在于重新认识和重视了建筑美,但它并没有回复到隋代的老路上去,而是在初唐成就的基础上继续发展。如佛和菩萨形象被特别强调,不放在建筑里而置于露天之下;下部绘出水池和水中平台,平台上有歌舞音乐。这些,都可以在初唐壁画中看到。但是建筑不再是一些稀稀拉拉不成组群、形象重复的楼阁了,它们被置于图的最上方,从左至右横贯画面,形成了有组织的建筑群。在这一派气度非凡的梵宫琳宇正中和左右端,各有1座楼阁,其间对称安置了6座高台——2座砖台、4座竖楼式木台,台上有攒尖方亭或歇山小亭。整个组群横向连以通长折廊,组成了丰富的天际线。快乐顽皮的小飞天从一个窗口飞进,穿室而过,又从另一个窗口飞出,给庄严的法会平添了生机盎然的趣味。她们长曳的飘带以及宛转轻逸的流云,呈现出流动的曲线美,与建筑构件方正的直线形成对比。流动与凝重互映,给人以难忘的印象。建筑细部画得很认真,色彩也比初唐更加绚丽浓重了。就其总体构图而言,此画与初唐第205窟的净土变有更密切的传承关系。

但是,与下面我们将要看到的其他盛唐画比起来,第217窟净土变的建筑组合总给人以不完全真实的感觉,好像是画家把许多本来不是同一场合出现的美丽建筑形象搬到一起来了。敏感的观众不会看不出它们生硬的组合关系。比如,那几座过于密集的台,尤其是台的平面位置,使人感到偶然,而真正美的建筑群体是不会给人以偶然性的印象的。虽然就纯粹的绘画构图而言,它或者不应该受到这样的挑剔,但从对建筑美的真实表现这一角度来说,应该指出,它仍不免带有拼凑的痕迹。

第172窟北壁观无量寿经变在这一点上比第217窟高出一筹,是敦煌建筑画高峰期的代表作之一(见彩图14-18),它的构图与第217窟相比,有以下两个主要不同:一是建筑不是集中横列在最上部,而是从左右凹侧和上部三面环抱,围出一个很大的庭院,佛说法和歌舞场面就画在庭院;二是更忠实地表现了现实中实际存在着的佛寺,总平面布局是按照真实的佛寺设计的,建筑不过于密集,建筑与建筑之间的呼应向背、疏密进退等,处处都符合建筑群的设计逻辑而绝无生硬拼凑之

嫌。作品表明画家对于建筑美有敏锐的感受和深刻的理解，正是在这个基础上，才使它的艺术达到了前所未有的高度。

作为建筑群，一般要有一个构图中心或谓之主题建筑，以此来统率全局。正如山水画那样，"主峰最宜高耸，客山须是奔趋"[1]，此建筑体量应该是最大的。画面中轴线上的前殿就是建筑群的构图中心，最高最大，位于庭院横轴两端的配殿比它小得多，发挥了它们的"奔趋"即陪衬的作用。每座配殿左右各挟一座楼阁，配殿与楼阁又形成第二个层次的主客关系，所以即使配殿只是单层，其体量比起楼阁来也仍然是可观的。配殿在平面上凸出于楼阁之前，也加强了它在这个层次中的主体地位。

建筑群体美又很重视群体轮廓（或曰天际线）的起伏对比关系，切忌平泛单调。就此画中轴一路来说，先是一座高大的前殿，单层，其后的中殿面阔虽小但却是楼阁，轮廓高起，后殿又回复为单层，轮廓线又降下（在敦煌壁画中凡画出前中后三殿者，都是这种配置）。就左右二线而言，配殿是单层，紧接着高起的楼阁，然后再接以低平而长的廊庑，最后以高起的角楼作结。人们说建筑是凝固的音乐，这种旋律和节奏的起伏疾徐正是建筑与音乐重要的共同特征之一。

再如中国建筑的屋顶，以其舒展的曲线和优美的轮廓作为构成建筑美的重要手段，历来受到重视。各式屋顶又有不同的性格倾向：庑殿顶显得庄重恢宏，雍容大度，多用于中轴一线的主殿；歇山顶就显得活泼升朗，华丽生动，常用于配殿等次要建筑。第 172 窟的净土变也正是这样。

各单座建筑之间的有机关系是群体美的灵魂，上述各点就是这种有机关系的多方面表现。这种有机关系在各单体之间织成了一张网，似乎无形，却是可以感受得到的，它使建筑群的布局显出了必然性。比如，主殿和配殿的有机关系就使得庭院横轴必须在主殿之前不远，如果它与主殿相平，势必使建筑过于拥挤；如果它退到主殿以后，那么从前

〔1〕〔唐〕王维《山水论》。

庭来看就大大减弱了它们的呼应关系;如果把它往前拉得过远也会有类似的结果。正好位于廊庑转角的角楼也是这样,人们不能随意移动它们的位置。

上述这些都是就此画而论建筑群体美的一些基本方面,由此我们获得了一层认识,就是艺术家对于他们描绘的对象必须有敏锐的感受力和深刻的理解,才有希望创作出真正有价值的作品。

但这种感受和理解,还只是创作的准备阶段,要进入真正的创作过程,亦即把作者的感受和理解充分表达出来,还需要一番"惨淡经营"或谓迁想妙得的功夫。

敦煌壁画从主题性质来说是宗教画,从绘画种类来说是壁画,这两个质的规定性要求它有自己的形式特征。作者表现客观美的经营过程最终应该使美找到某种恰当的表现方式,使作品符合自身的特质。[1]

我们将从以下几个方面对这幅净土变的表现方式进行分析。

14.3.4.1　对称稳定的构图

作为宗教画的净土变,主观上需要表现庄严的佛国世界。佛是至高无上的主宰,理应放在画面的正中,并比画面的几何中心稍偏高一些,恰好位于全画视觉上的重心位置。佛像距离地面比人眼高,适于信徒的瞻仰。左右对称分坐观音、势至两大菩萨,半侧向佛。一佛二菩萨的对称构图是全画的主旋律,其余部分如建筑、平台、华盖及其他菩萨、伎乐都以此为中心作对称的安排。以上这些,都使清净佛土弥漫着一种庄重神圣的氛围。

作为壁画来说,要求安定性。壁画的质地是墙壁,由此决定壁画要有与墙壁相应的坚实感和稳定感,此于大面积的主题性壁画尤为重要。对称的构图有助于这些要求的实现。敦煌壁画所有经变画全是对称式构图,在早期的尊像画甚至故事画中,也多采用这种构图方式。

---

〔1〕段文杰:《唐代前期的莫高窟艺术》,载《中国石窟·敦煌莫高窟》(三),文物出版社 1987 年版。

14.3.4.2　富有装饰性的特征

佛国本来就是子虚乌有之物，要表现佛国，就需要有比表现现实生活更多的想象。一幅表现现实人物的画，如果为了强调画中的主题人物而把他画得特别高大，把其他的人物画得十分矮小，人们会感到不真实不自然，但净土变里的佛和主要菩萨，比起其他菩萨和伎乐高大得多，人们会认为这是无可非议的。众多的小菩萨和建筑的比例基本符合，有助于人们对建筑获得正确的尺度感。如果没有这么多的小菩萨，那么建筑和如此之大的主尊相比就会显得像是模型或玩具了。

壁画本来就是装饰墙壁的，与画在梁枋斗栱上的建筑彩画有某些相似，比起其他画种来，要求更多的装饰性。壁画的装饰性很容易和宗教画的想象性结合起来。在山水画中如果画上几个飞天，是不可设想的事，但是这些美丽的小飞天、乘云而来的赴会菩萨、图案化了的彩云、飘荡于空中的不鼓自鸣的乐器、水池中的化生童子等，用在敦煌壁画里却特别合适，使得整个画面弥漫着一种幻境似的魅力，引得人们神往，这也正是壁画所特别要求的装饰性的表现。

14.3.4.3　散点透视的应用

这幅壁画最可注意之处在于透视的处理。宋邓椿在讲述画院试题时说："又如'乱山藏古寺'，魁则画荒山满幅，上出幡竿以见藏意。余人乃露塔尖或鸱吻，往往有见殿堂者，则无复藏意矣。"[1]这里说的是卷轴画，用意在突出诗题中一个藏字。但敦煌壁画净土变，用意却在突出一个露字。净土宗宣传快速成佛，说只要诚心修持，念阿弥陀名号，迟则7日，快可1天，就能往生净土，不必经过几世几劫不可能做到的累世修行，所以净土宗一出现，对人们的吸引力就很大。为了把这无限安乐的净土景象显现给人们，净土变当然不能画成荒山满幅只出一幡竿。画家利用现实世界的建筑作为美化佛国世界的手段，就必须尽量地显露它，这样，俯视就是最理想的角度了。它使天国的景象一览无余，仿佛伸手可及。信徒们在宗教的迷狂中，面对壁画，似乎可以自由

[1]《画继》卷1。

进入甚至已经进入了天国。[1]

对称构图的俯视就是把灭点设在中轴线高处的一点透视。但画家的手段又不限于此,针对画中不同的对象有许多变通的处理。如在俯视的整体构图中,为了强调佛、菩萨的庄严凝重,采用了平视即正投影的角度;为了显示佛殿的雄伟,中轴线上几座佛殿屋顶又处理成仰视。仰视的屋顶可以充分显露斗拱,表现斗拱的装饰美,也可以减少屋面在画面中所占的面积。后部高处的两座角楼屋顶也是仰视。俯视、平视和仰视出现在同一画面,似乎是不协调的,但是原作的画幅很大,画得又相当细致,在光线颇为幽暗的洞窟中,人们一般不会离画面太远,这样,也就不会太介意这种不协调。事实上,人们在观看上述几座建筑的屋顶时,视线恰好也是仰视的。协调和不协调是相对的,可以设想,如果全画各部分都画成同样的俯视,那么头大身短的佛菩萨和大片单调的屋面,肯定是不会令人满意的。

又如,就全画来说,灭点取得很高,但远处的地平线(本应该就是视平线)却又放得颇低,恰在建筑群远处轮廓线以下,使美丽的建筑天际线可以展现在蓝天背景前。

这种透视处理,若按照西画的所谓科学的透视,简直是近乎荒谬了,但中国画有它自己的逻辑和长处。西画重在写真,国画重在达意。写真者对景写生,务求眼手一致;达意者以景入心,然后以意出之。故中国画对于对象不囿于某一固定视点的一隅之见,而是在前前后后全面观察之后再予以重新组合,创造出一个新的境界。二者都有存在的理由。若必持科学的立场,谓中国画为非透视或竟称之为无透视,则是不公平也不符合事实的。

关于俯视,宋沈括有一段颇为精当的话。他说:"大都山水之法,盖以大观小,如人观假山耳。若同真山之法,以下望上,只合见一重山,岂可重重悉见,亦不应见其溪谷间事。又如屋舍,亦不应见其中庭及后

[1]李铸晋:《净土变建筑的来源》,载《敦煌石窟研究国际学术研讨会文集:石窟艺术编》(1987),辽宁美术出版社 1990 年版。

卷中事。若人在东立,则山西便合是远境;人在西立,则山东却合是远境,似此如何成画?"[1]强调画家不应囿于山东山西的偏狭之见,而应"重重悉见",由再创造中,得出一个新的、现实中不可能见到的"如人观假山"的画面。他所说的"以大观小",就是中国式的俯视。

但沈括还认识得不够彻底,所以他反对李成画俯视山水时山顶亭馆楼塔皆"仰画飞檐",嗤之为"掀屋角",认为"李君盖不知以大观小之法"。其实,作为艺术,只要处理得当,在就整体而言"以大观小"的画法中,未尝不可在某一局部"以小观大"。敦煌壁画像第172窟那样的"掀屋角"画法,至迟自初唐就开始了,到宋代迄未少衰,前后500年,画幅数近百余。

郭熙就比沈括更高明,他首先提出了三远的理论:"山有三远,自山下而仰山巅,谓之高远;自山前而窥山后,谓之深远;自近山而望远山,谓之平远。……高远之势突兀,深远之意重叠,平远之意冲融",反复强调意、势二字。换成我们的说法,所谓高远,就是仰视;所谓深远,就是俯视;所谓平远,就类乎正投影(画者作水平移动的连续平视)。一幅画可以主要用高远或深远,如立轴山水;或者主要用平远,如长卷山水。但也可以深远与高远并用,或深远与平远并用,甚或三远同处一画,只要处理得当,均无不可。敦煌第172窟的净土变就正是这样。这种透视,也可名为散点透视或运动透视。三远的理论,在宋代以后经常被提到。中国画的三远是中国画与西洋画的重大区别之一。

14.3.4.4 具有平面感的构图

壁画画在墙壁上,从属于墙壁,所以和壁画应有的安定感一样,也要求有平面感。平面感将会和画面所表现景物的深远产生矛盾,这就要求对于深远的处理应有所节制。

画山水又有所谓迷远、幽远之说。宋人韩拙曰:"有烟雾溟漠,野水隔而仿佛不见者,谓之迷远;景物至绝,而微茫缥缈者,谓之幽

[1]《梦溪笔谈》卷17。

远。”[1]其实此处所说也是指深远,着重考虑空气透视:愈远色愈淡,愈远景愈隐。但敦煌壁画往往远处的色彩和近处的同样浓重,远处的细部和近处的同样清晰,显然是画家对深远的有意识的节制。壁画的深远主要靠透视。清沈宗骞说:“画近处要浓重,远处要清淡,固是成说,然又不当故以轻重为远近,要识远近之法,在位置不在浓淡。”[2]这就是说,有透视而不分浓淡也可以表现深远,当然其效果不如同时也分浓淡更加充分,但这对于壁画来说已经足够了。

即使运用透视来表现深远,壁画也是有所节制的。以第172窟此画为例,左右廊房画得颇短而正中却有前中后3座大殿,可知实际上前后的纵深是很大的。现在形成的效果使人好似有从望远镜中看重重建筑的感觉,就是因为画家有意识地拉近了描绘对象的纵深距离。这个现象,只能用壁画所需要的平面感来解释。

第172窟壁画在认真经营全画总体布局的同时,也没有放松对于细部的精心刻画。檐下的斗拱是宜为繁琐精细的部位,但在建筑造型上起着重要的作用。中国唐代建筑所注重的结构美,在很大程度上正是通过斗拱来显示的。画家对此十分着意,不但把各个构件的穿插嵌接交代得十分清楚,同时也把唐代斗拱雄大豪放而疏阔的风采和神韵充分表现出来了。

敦煌建筑画盛唐杰作除前面举的两幅图外,还有集中在第148窟中的几幅,如东壁南侧的观无量寿经变、北侧的药师经变(见图14－19),西壁的涅槃经变等。前两幅的场面比第217和172窟的更为宏大,建筑规模伟丽雄奇,其灿烂辉煌臻于极境。在148窟涅槃经变中画出一座大城,其构图、透视、比例、细部和色彩也都是大家之笔,极得体而精美。[3]

壁画中还有许多立轴式画面,以第148窟观无量寿经变左缘的未生怨故事画为代表。全画由下至上沿水平方向均匀并列了7道横廊,

---

[1]《山水纯全集》。
[2]《芥舟学画编》。
[3]苏莹辉:《从敦煌壁画谈古代建筑壁画之制作方法》,载《美育》1996年第5期。

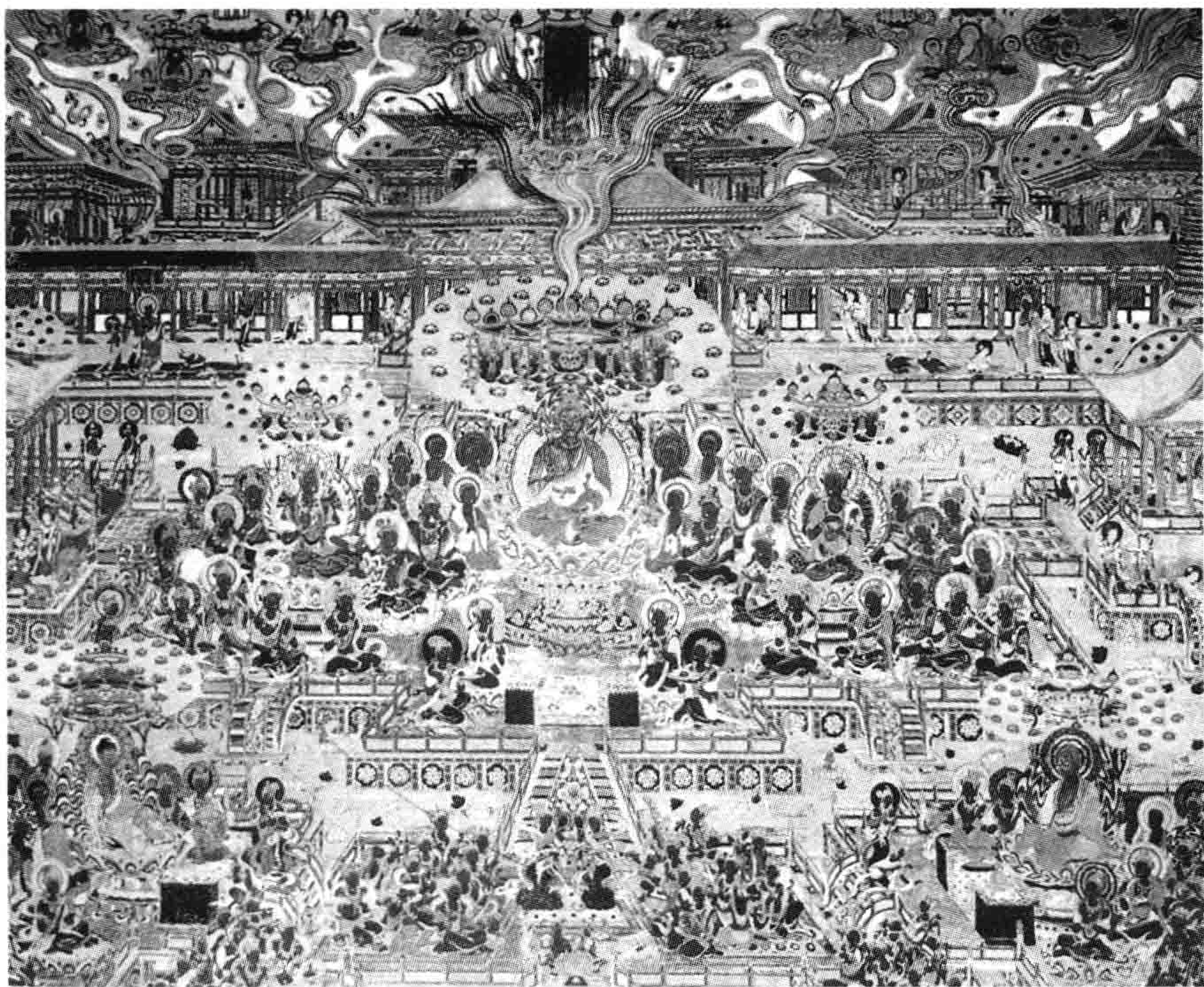


图 14－19　药师经变　148 窟(盛唐)

把画面分成 7 格,每格内几乎都画有一座建筑。建筑在格内的位置或偏左或偏右,依次间隔变化(2、4、6 格偏左,3、5 格偏右),偏左建筑右向,偏右建筑左向。为避免分格的呆板,所有横廊都不是通长横贯,要么廊顶的水平线被高起的屋顶打破(3、5、7 廊),要么廊子本身作 1—2 次直角转折(1、4、6 廊)。这样,既有了很强的秩序感和壁画所要求的安定感、平面感和装饰性,又不失其生动活泼,看来画家在构图上是很费了一番匠心的。由于画幅是立轴,画家放弃了全景的表现,而采取了有次序地组织许多个别场景的方法,再现了“帝宫九重”的意境(见图 14－20)。

第 148 窟是盛唐最后一个洞窟,此时敦煌已陷入吐蕃的包围,大军压境、孤立无援,画师们仍能镇定地坚守着自己的神圣事业,在刀光剑影的千里沙碛,留下了盛唐最后一束艺术奇葩。

### 14.3.5 趋于程式化的中晚唐建筑画

唐建中二年(781)吐蕃占据敦煌。由于吐蕃人笃信佛教,在此期间,沙州僧徒日增,开山凿窟之声不绝于耳。在敦煌石窟的历史分期中,把吐蕃时期称作中唐。唐大中二年(847),敦煌人张议潮收复敦煌,三代世守,是敦煌石窟的晚唐时期。这两个时期,对敦煌石窟的开凿都有所建树。



图 14-20 帝宫九重 148 窟(盛唐)

中唐第 158、237 窟、榆林窟第 25 窟,以及晚唐的第 196、85 窟,都是这一时期大型石窟的代表。经变画由初盛唐时以 1 个壁面画 1 铺经变画,改为 1 个壁面画 2—4 铺经变,由横向图改为竖向构图。经变题材从盛唐的 17 种发展到 20 几种,仍以观无量寿经变、阿弥陀经变、药师净土变、弥勒经变较大。在这些经变里,集中展现了寺院建筑群的绘画水平。而在华严经变、维摩诘经变里,中晚唐扩大了建筑画的规模,加入了城与城楼的形象。由砖石建造的窣堵坡依然是塔的主流形象,法华经变中则以 3 开间小殿式的单层木塔为主要形式。其他如民居、宫廷等住宅建筑被安置在法华经变和大幅经变下部的屏风画中,建筑形象及其装饰含有一定的吐蕃风格,这种艺术风格和绘画技巧,一直影响到晚唐和五代以后,如中唐 237 窟(见图 14-21)。

盛唐以后中唐(吐蕃占领时期)、晚唐建筑画的基本特征都沿袭着盛唐的路子,并逐渐程式化,没有明显的发展。敦煌壁画中的佛国净土,中唐时在吐蕃的影响下曾有过一段繁荣,画面细腻,技艺精湛,力求完美。到了晚唐,佛教艺术从高峰逐渐走向低谷,画风凝滞,在建筑绘画上开始了程式化的倾向。

从中唐开始,通壁大画减少了。这是由于经变画的种类增多,往往一窟内画出很多经变,最多时可达 15 幅,如晚唐第 85 窟(见图 14-22)。一般较小的壁面画 2 幅,大壁面可并列 5 幅,画幅也因此从盛唐

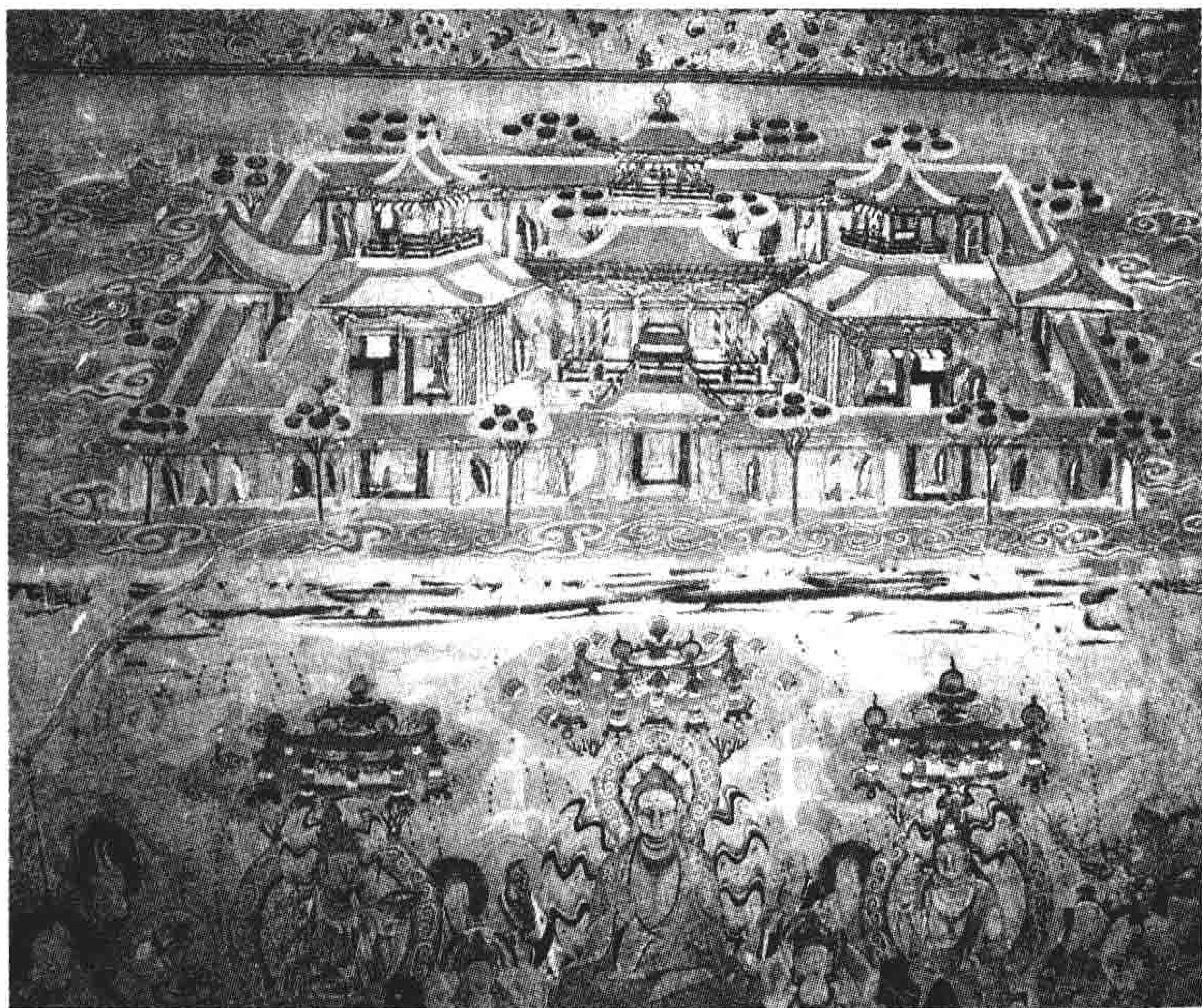


图 14－21　天请问经变　237 窟（中唐）

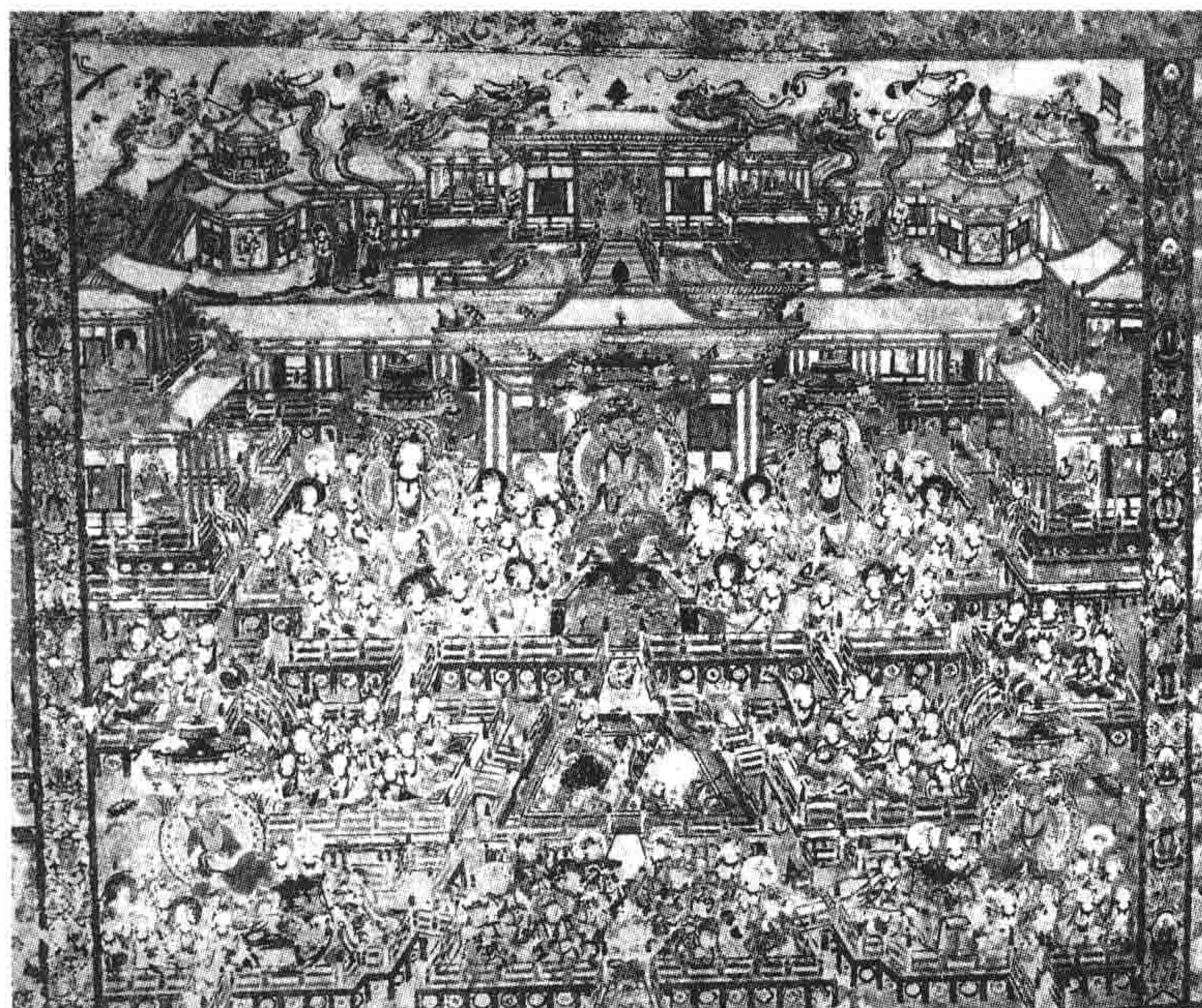


图 14－22　药师经变　85 窟（晚唐）

时的横长方形或方形改变为竖长方形。画幅形状的改变使建筑画多不止于画出建筑群的后半部分，同时也画出了前部，完整显现了院庭布局。

敦煌建筑画中采用的透视画法，绝大多数都是一点透视（只有一些方形塔的视点取在塔棱上，作两点透视或45°轴侧投影），建筑的一个立面与画面平行，另一个立面与画面正交。前者的垂直线仍然垂直，水平线仍然水平；后者的垂直线也仍然垂直，水平线则斜向交于灭点（绝大多数都没有明确的灭点，只作斜向平行）。这种画法比成角透视简单得多，所以得到广泛采用。采用这种画法也许还考虑到壁画的特征——大量的与画幅边线平行的横、竖线条，使画面具有很强的安定感。

中唐第361窟南壁西侧的净土变中，几乎完全不见斜线，在所有敦煌壁画中，是独一无二的构图。它的平面没有透视，就是一个规规矩矩的纵长方形，表现了一所围绕着水濠的完整院落。周围廊，前有门楼，4角各1角楼，左右廊正中突起钟楼和经藏。院内横轴以后正中立1座2层塔。除4座角楼及某些局部用了透视外，其余都是正投影。这种画法与中国其他许多表现建筑群体的图形一致，诸如宋绍兴间刻的唐道宣《戒坛图经》插图，宋刻唐太极宫、兴庆宫图，宋平江府图碑，金登封中岳庙碑，金汾阴后土祠庙像图碑以及明清各种地方志书的插图，清"样式雷"的许多设计图等，都是这样。在横平竖直没有透视的总平面图上竖起单座建筑的正立面，二者同时出现，既能表现总平面布局，又能大体显示各单体建筑形象，画法简易。它长久地通行在工匠们中间，是中国建筑制图法的创造。在某些资料中还见有一种画法与上述近似，不同点只在于凡表现侧立面向前的建筑如配殿时，并不画出侧立面而仍画正立面，所以左右两侧的建筑都朝外倒下，甚至画幅下端的建筑倒立在下。这已纯粹是实用的图形，可不入于绘画之流了。

这种画法的表现，先有长沙马王堆西汉墓的《守备图》，继而又有内蒙古和林格尔东汉墓壁画（如武城图、离石城图、繁阳城图、土军城图等），但都很粗糙简略，不注意对象的真实比例，所以第361窟净土变

是采用这一画法最早的成功之作。在它以后的各图,多使用单线描绘,不施彩色,画幅也小,不如此图表现充分。此图建筑布局严谨合理,又反映了中唐以塔为佛寺中心建筑的布局情况,实在是中国建筑史和建筑画史值得充分重视的资料。从壁画特征而言,此画构图和用线更强调横平竖直,具有异乎寻常的安定感。[1]

### 14.3.6 日薄西山的晚期建筑画

敦煌石窟晚期包括五代、宋、西夏、元。

北凉僧人因有感于三危山的夕照而在敦煌开窟建寺,500 年后,随着唐王朝的覆灭,敦煌艺术也日薄西山,进入了晚期。此后,历经曹议金政权,西夏及元代,共计 462 年。曹氏政权时期正值中原的五代和北宋两代。

曹氏政权时期,石窟内的大幅经变画继承了中晚唐的传统,画面上的大型寺院保持中轴线对称,沿中轴线布置有种类繁多的单体建筑,形成气势恢宏的建筑群体,虽然有失于庞杂壅塞,但也表现了建筑的群体之美。西夏时期莫高窟的壁画,少有精彩之作,更少有建筑画。唯有榆林窟第 3 窟中表现出的寺院、佛塔、楼台亭阁、田家农舍,为敦煌石窟晚期建筑画的落幕,又涂上了浓重的一笔,是一个辉煌的亮点。西夏的建筑画与敦煌近千年流传的形式、风格截然不同,其总体形象与山西繁峙的岩山寺金代壁画风格相似,画中的"十"字平面佛殿与建于宋代的河北正定隆与寺摩尼殿相似。有理由认为这一石窟内的壁画是出自中原画师之手。敦煌元代壁画也有精彩之作,但建筑画只见于几座喇嘛塔。

从五代至元代,保存至今的古建筑实物逐渐增多,而且宋代流传下来的卷轴画中,以建筑为主题的也不少,如《清明上河图》、《金明池夺标图》等。这一时期的建筑画要求画家深入了解建筑构件的名称、用途及结构,说明宋代对建筑画已经建立了比较完整的技术指导理论。

五代至北宋时期的建筑画基本沿袭中晚唐时期的画风,创新较少,

---

〔1〕段文杰:《唐代后期的莫高窟艺术》,载《中国石窟 · 敦煌莫高窟》(四),文物出版社 1987 年版。

但仍不乏优秀之作，如五代第146（见彩图14－23）、16、61窟，榆林窟第2、3窟，北宋第55窟等。

沙州回鹘以及西夏早期和中期，虽然壁画数量还是不少，艺术上却是一段衰败时期，所绘建筑类皆草率荒疏，构图比例颇欠推敲，细部也没有认真去绘制，一切都敷衍应付，唯色彩多用石青、石绿和黑色，画面一片清冷，虽不复唐画的辉煌热烈，也别具一种装饰之美（如图14－24）。

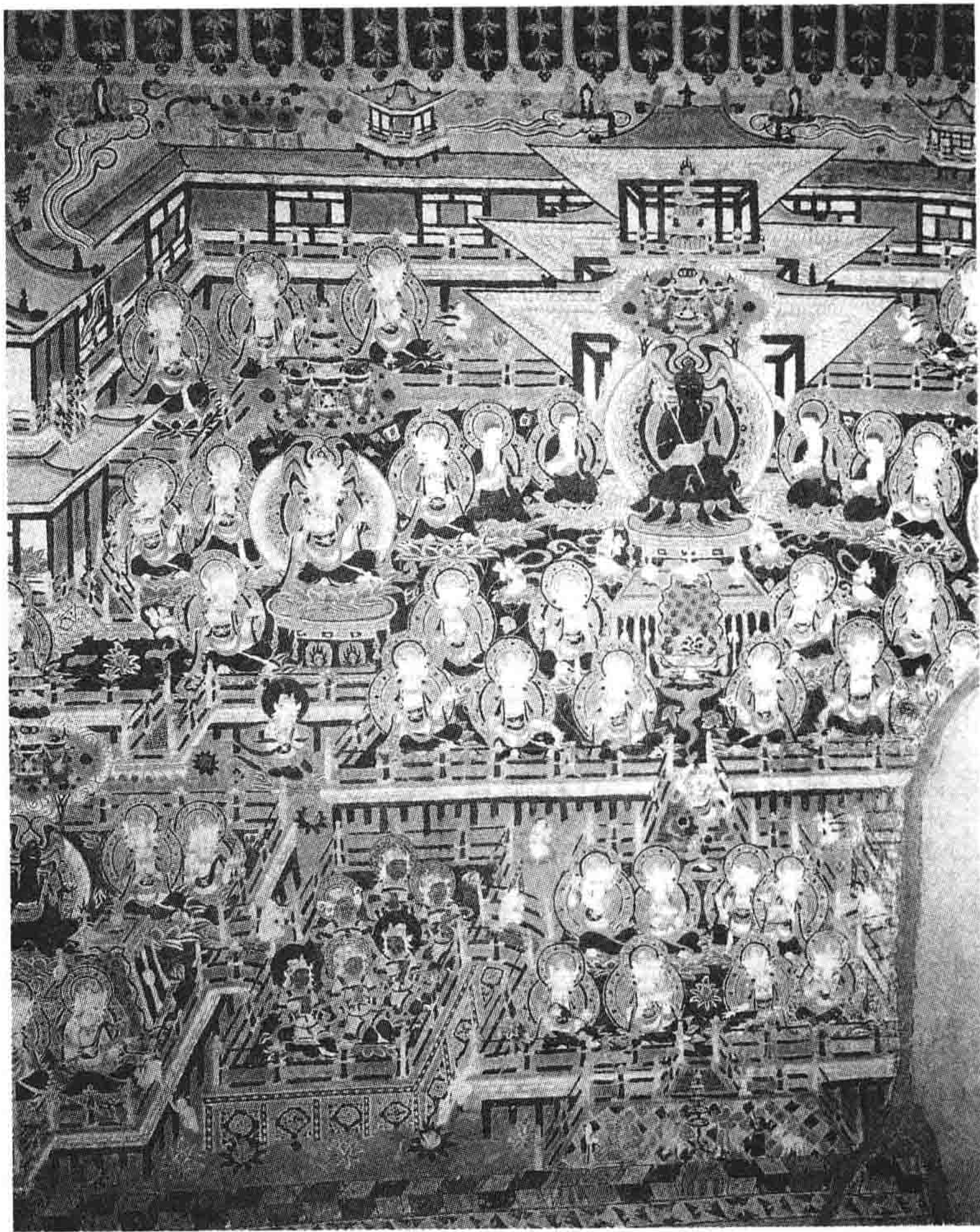


图14－24 回鹘时期建筑画

榆林窟第3窟有西夏晚期的两幅净土变，风格又有一变。从总体看，同内地金、元作品颇相似，但仍具有敦煌壁画共同的特点——取全对称构图，用一点透视的俯视画法。这两幅画描绘细致认真，与回鹘时期和西夏早、中期完全不同。

元代敦煌壁画建筑画只有两幅，其中之一为白描画，画在现认为是晚唐改造的第9窟中心龛柱背面。所画建筑很大，用笔洒脱豪放，颇见功力。从画上可清楚看出，凡较长直线都是借助于直尺画出的，较短者则为徒手画出的。

建筑画中有大的直线，为了表现建筑的坚挺，免不了要借助直尺，尤其大幅壁画，直尺更不可少。仔细观察敦煌各代建筑画，用尺的情况也都与第9窟相同。建筑中的曲线，如屋顶轮廓和瓦垅线，则为徒手，其线条有如弯弧挺刃，富于弹性。[1]

敦煌壁画中的大幅画面，在布置总体构图时可能还用了墨斗弹线的办法。从北魏第257窟南壁说法图脱落处，可以清楚看出土红色的纵横弹线，以此确定各部分的位置和比例。墨斗在壁画中也曾画出，如西魏第285窟东顶伏羲左手所持。

总之，敦煌壁画中的建筑画绝非简单的器物之画，也几乎不存在“为建筑而建筑”之画作，它们大都与社会生活内容紧密相关，而更多是与佛国净土气象之渲染有关。从美学艺术角度分析，关于敦煌壁画中的建筑画可以得出以下结论。

首先，敦煌建筑画是敦煌民间建筑汲取中华建筑文化营养之后在艺术上的形象表现和升华。虽然专家们认为敦煌建筑画是真实的资料，可以弥补中国建筑史的空缺，但它毕竟是画面形象，是艺术家对现实生活的观察、感悟、体验、模拟、想象与艺术传达，其艺术上的价值应是第一位的，它间接反映了敦煌建筑文化的繁盛和美轮美奂的佛国世界。

其次，敦煌建筑画比较真实地反映了人们的现实生活。敦煌建筑

---

〔1〕段文杰：《晚期的莫高窟艺术》，载《敦煌研究》1985年第3期。

画通过在建筑屋宅时,在梁上、内壁上、院墙上进行装饰性雕刻绘画,不仅反映了敦煌人们热爱生活的精神风貌,而且表现了当时建筑文化追求美的社会风尚。

再次,敦煌建筑画在汲取汉画和魏晋墓葬壁画的基础上,能够结合时代不断取得进步。由敦煌早期的稚嫩而不失活泼,发展到隋代的严整布局,再到盛唐的辉煌,直至中晚唐时期形成一定的程式化,就明显地表现出一条逐渐本土化和精致化的上升曲线。

最后,从艺术技法上说,敦煌建筑画继承并发展了中国传统壁画艺术的技巧。在全对称式构图、不拘一格的装饰效果、透视方法的处理、平面感的诉求、形色并用的大胆取舍等方面,都达到了空前高度,将中国传统建筑的群体美原则推上了一个高峰,从而成为中国传统建筑文化的经典和代表。[1]

---

〔1〕易存国:《敦煌艺术美学——以壁画艺术为中心》,上海人民出版社 2005 年版,第 196 - 197 页。

# 15 敦煌壁画之山水

人也按照美的规律来塑造物体。

——马克思

敦煌壁画因为保留了自公元5世纪以来的许多山水画的图像资料,在中原地区传统绘画实物稀缺的情况下,成为揭开早期山水画真实面貌的关键。考察这些弥足珍贵的壁画山水遗存,使我们能够不仅仅依靠文献记载而是结合实物资料相互印证,为中国山水画的起源、发展、继承、嬗变提供完整清晰的脉络。

山水题材绘画,是中国绘画中最具有个性色彩的、最兴盛的表现题材,与中国人的山水文化情绪密切相关。在中国文化中,山水自然是人生情感的一部分。山水画作为独立的绘画主题,最早见于东晋和南朝的文字记录中。当时,山水画的主要功能,是用作神仙画或人物画的背景。在敦煌壁画中,我们可以看到很多来自早期山水画的遗风。这些石窟壁画中的独立山水画从一个侧面反映了中国山水画格式的变迁过程。

在适应中国思想意识和风土人情中,敦煌壁画的画师们根据"身所盘桓,目所绸缭"[1]的现实生活中得来的素材,加以想象进行艺术创造。汉晋以来画师们在创作实践中逐渐形成了现实主义和浪漫主义相结合的创作方法,留下了具有鲜明民族特色的珍贵艺术遗产。敦煌石窟保存的大量壁画山水,补充了唐以前卷轴山水画保存的不足。它的

〔1〕南朝宋宗炳《画山水序》云:"夫理绝于中古之上者,可意求于千载之下。旨微于言象之外者,可心取于书策之内。况乎身所盘桓,目所绸缭。以形写形,以色貌色也。"

可贵，在于提供了各个时代的作者对于自然美的认识以及画法演变的具体状况。历代的画家们，当他们进行创作时，总是把山水自然与人的关系，即与社会的关系联系起来去处理。可知任何山水画，包括佛教经变的配景画，都包含了人的思想感情，也必然具有一定的时代气息。不论这些绘画有这样或那样的千变万化，总是脱离不了生活，脱离不了社会现实。敦煌壁画山水，是中国山水画发展史上的一个重要方面，虽然它不是佛教壁画的主体，但其影响是深远的。

敦煌石窟是作为佛教信徒修持和礼拜场所而开凿的，因此，壁画不仅表达了佛教理念的崇拜，也表达了对美好环境的向往。壁画中的山水图像是以佛教内容为中心，作为装饰和人物活动的背景出现的，其画面数量之多、描绘之精、世代延续之久，在古代艺术中都是绝无仅有的。在印度和西域壁画中，虽也画出一些植物和简单的象征性风景，但绝没有像敦煌壁画这样大量的山水画，这表明了中国传统山水审美意识对佛教壁画的强烈影响。

敦煌壁画山水是与壁画内容息息相关的。王伯敏先生根据敦煌壁画的内容将其分为 4 类："配于经变中貌似寻常实非一般的山水，配于佛传或本生故事中的实景山水，佛国世界的净土山水，生活现实中的自然风光。"〔1〕对于敦煌壁画山水的内容，目前学术界也存在其他说法，但笔者认为关键还在于理清壁画山水的发展脉络，所以本章从敦煌壁画艺术的发展角度阐述壁画山水的演变。敦煌壁画山水的时代分期参照敦煌的历史时代分期大体经过了以下 3 个发展阶段。

敦煌早期，包括北凉、北魏、西魏、北周。从北朝至隋代以前近 200 年间，山水画的基本形式代代相传。石窟开凿的初期，虽然已吸收外来艺术为主要倾向，但中原的艺术因素也执著地进入了佛教洞窟，对于山水的表现就是例证之一。在敦煌最早的北凉时期的壁画中，尚未出现山水因素。北凉第 275 窟北壁西，佛本生故事画中画毗楞竭梨王、虔阇

〔1〕王伯敏：《敦煌早中期壁画山水再探》，载《学术月刊》1987 年第 8 期，该文收录于氏著《敦煌壁画山水研究》一书，浙江人民美术出版社 2000 年版。

尼婆梨王、尸毗王、月光王等本生故事，下画供养人多身，下边饰垂角幔帷。整个画面还处于早期佛画的形式，没有任何与山水相关的元素。但是到西魏第249窟则出现了连续分布的山峦和树、水的形象，有了构成山水画的全部景物要素。北周至隋代，佛教故事画中布满了真实而自然的山峦、林木等山水景物，画面生动而富有想象力，这些山水及狩猎场面的样式显然源自汉代绘画。

敦煌中期，包括隋、唐，是敦煌壁画山水的高峰期。隋代以后，出现了以整面墙壁为构图的大型经变画，取代了早期横卷式故事画构图，为山水创作提供了新的空间，气势宏伟的全景式山水画得以展现。不仅在叙事性的经变画中表现出繁复的山水场景，即使在以净土为中心的经变画中，也表现出自然而和谐的山水风景。画面赋彩由装饰性的色彩相间转为色调统一的青绿山水。造型表现出山峰、断崖、沟壑、坡地、河流、泉水等多种复杂的地形地貌，并出现了众多的植物品种。在盛唐第103窟《妙法莲花经》画中，讲述了一个富商在一向导的指引下到宝城取宝，历经千辛万苦，跋山涉水，以坚忍不拔的精神冲破重重险阻到达目的地的故事。这幅画没有用穷山恶水来表现道路艰难，而是用青绿山水画来描绘山清水秀、碧波荡漾的情景，给人一种心旷神怡的视觉效果（如彩图15－1）。中唐以后，山水画沿着青绿山水画的道路发展的同时，产生了具有水墨画特征的新因素，在第112窟壁画以及敦煌出土的绢花中可以看出这种新的风格。此外，这一时期屏风式壁画的兴起，也促进了独立山水画的发展，并为壁画立轴式构图开辟了新路。

敦煌晚期，包括五代、北宋、西夏、元代。这一时期，本生、因缘、佛传故事画又少量出现。在山水表现上有明显的阶段性变化，呈现出各自的特点。五代以后，敦煌曹氏政治势力衰弱，与中原王朝的关系不似以前那么密切。敦煌壁画的制作趋向保守，但仍然出现了像第61窟那样独立的巨幅五台山图。这是一铺五代时期绝无仅有的以山水画为主体的鸿篇巨制。西夏至元代，敦煌石窟的开凿已进入尾声。西夏前期壁画继承了曹氏画院的传统，但更趋于简淡，山水景物描绘极少。西夏晚期至元代，山水画又出现高潮。在榆林窟第2、3窟出现了山水画的

新风,特别是第3窟,规模宏大、技艺精湛的水墨山水画,一改过去青绿山水的风格,显示出两宋山水画对佛教壁画的巨大影响。[1]

## 15.1　装饰背景的敦煌早期山水画

敦煌石窟开凿之初——魏晋南北朝时期,正是中国山水画蓬勃兴起的时代。据记载,著名的画家顾恺之、戴达、宗炳、王微等人都长于山水。然而,他们的山水画迹到唐代就已经很难看到了,只有顾恺之的《洛神赋图》和《女史箴图》还有摹本传世。敦煌壁画中的山水图像,则是这一时期留下的真实可靠的山水画资料,从中可以品味中国山水画萌发期的状况。

在敦煌早期壁画中,山林样式继承了汉代的表现形式——山峦平列,尤其是狩猎场面,与汉代的狩猎图如出一辙。北魏以后,在故事画中,常常在横长画面中画出斜向排列的山峦,既可作为故事的背景,又可分隔故事场次;有时还采用小山头堆积的形式,用以表现高山。北周时期,随着长卷式故事画的繁荣,对山水风景有了比较深入而细致的刻画,值得注意的是树木的表现在西魏以后出现了很多新的技法,水的表现也多了起来。新技法绘制的山水生动而又富于想象力,体现了当时从中原传来的风格和形式。

### 15.1.1　敦煌早期山水画的表现特色——装饰性

敦煌早期是我国山水画创始阶段,政治的黑暗和社会的不安定,造成了人们远离社会、以观赏自然风光为乐的风气,并涌现出了一些山水诗人和山水画家。尽管当时画家们的作品均已不传,但以宗炳、王微等人的山水画理论来看,山水画已形成了一个独立的画种,并已取得了相当的成果。唐代张彦远在《历代名画记·论画山水树石》中,对隋代以前的山水画是这样描述的:"魏晋以降,名迹在人间者,皆观之矣,其画山水,则群峰之势,若钿饰犀栉,或水不容泛,或人大于山,率皆附以树

[1]史苇湘:《关于莫高窟内容总录》,敦煌文物研究所整理,文物出版社1982年版。

石，映带其地。列植之状，若伸臂布指。详古人之意，在显其所长，而不守于俗变也。"[1]

敦煌早期壁画山水，多为佛教绘画的配景山水，它的发展与文献记载大体符合。如254窟北魏壁画萨埵那太子舍身饲虎，285窟北魏壁画得眼林故事，257窟北魏壁画九色鹿本生图，285窟五百强盗成佛图中的山水及环境描绘是表现因缘故事的配景；249、285窟的西王母像、东王公像，涉及民族传统神话题材的表现，画面的山水景致，也是作为配景的。总的说来，这一时期的山水画，主要是作为背景或用以分隔故事情节，表现出一种强烈的装饰性。这种重视环境的铺陈式故事画构图方式，使起衬托作用的山水树木以及鸟兽、楼台景致等占了画面的很大比例，这无形中冲淡了题材的宗教气氛而使其向人间环境转变，使观者更能形象真切地贴近心目中的佛地。

敦煌石窟现存最早的山水绘画，是在北魏中心柱窟里，一般是画在四壁下沿金刚力士下面，形状简单，以近乎三角形的山头，很有规律地排列，在山头上绘出与轮廓线相平行的纹理，颜色各有不同，或赭红、或石绿、或黑色有规律地变化，造成一种装饰效果。有的佛说法图上部也画一山峦，如第254窟西壁白衣佛等，画得更为精致。第254窟南壁萨埵那本生故事画中，因故事需要而绘制了山崖，表现萨埵那太子舍身饲虎的场面，由于人物较大，山形成图案式的层叠状，看不出悬崖的险峻。显然，画家还不能运用更好的表现手法，当然，画家也无意于刻画山水景物。北魏第257窟西壁九色鹿本生故事画（见图15－2）中，斜向画出了一条大河，除了下部一列山峦外，还在中部画一两排斜向延续的山峦，造成一种纵深感，为人物情节提供了较为开阔的背景。同窟南壁的沙弥守戒自杀缘品中，也绘出了横向连续的山头。总的来说，这些山水画具有一种装饰效果。

在西魏，山水的装饰性得到了更大程度的利用，第249窟窟顶四披下部绕窟一周均绘连续的山峦。山头用石青、石绿、赭红等色绘出，显

---

〔1〕〔唐〕张彦远：《历代名画记》卷1《论画山水树石》，人民美术出版社1964年版。

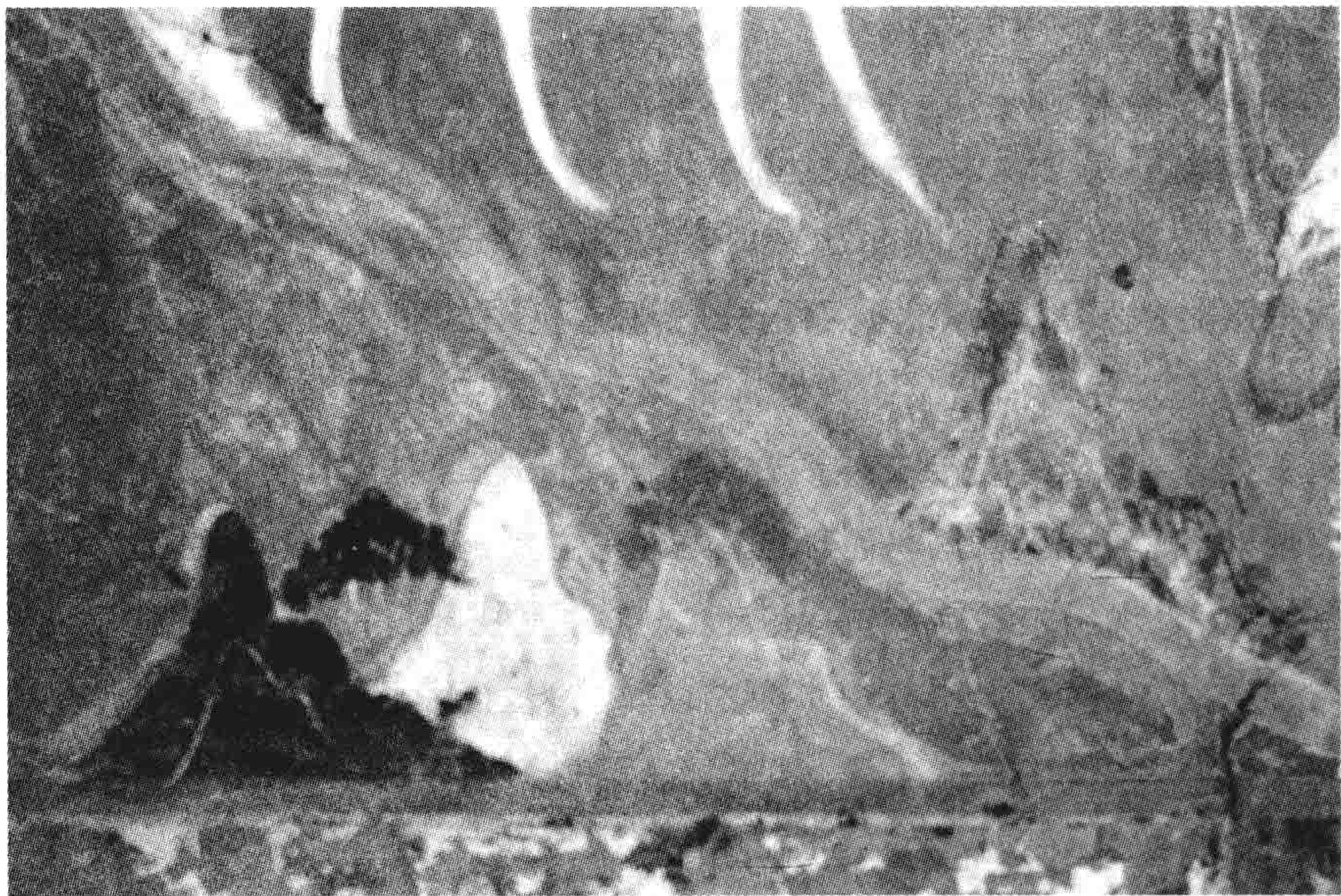


图 15－2　九色鹿的山水　257 窟(北魏)

得明亮而活泼。山头上长满了树林,山林中又画出许多野兽,如野猪、野牛、山羊、鹿等,还绘出了猎人射猎的场面,极富于生活气息。西魏第 285 窟(见图 15－3),除了窟顶山水与 249 窟一致,还在南壁五百强盗成佛故事画中绘制了丰富而精致的山水,山中有奔走的野兽,水池里水鸟嬉戏,还有各式各样的树木,充满生机。这些山水林木并不一定是故事画所必需的内容,是画家作为一种美的装饰而移入的。从西魏到北周,敦煌壁画中的故事画大量涌现,山水作为故事画的背景也得到普遍的表现。北周第 428 窟的须达拏本生故事画,是一个典型的形式。由于故事画采用长卷式带状构图,山水一方面是作为故事的背景而出现,一方面在构图上又成为联系全画的纽带。画家利用山峦的起伏蜿蜒,分隔出一个个小的空间,成为每一个情节的小环境,而在全图中又联成一气,造成上上下下流动的节奏感,打破了横向带状布局的单调、刻板,使故事画获得了一种活泼的韵律。

山水画在故事画中得到广泛运用,可以说,山水的运用使故事画的表现形式趋于完美,但却给山水画本身则造成了停滞不前的后果,这种

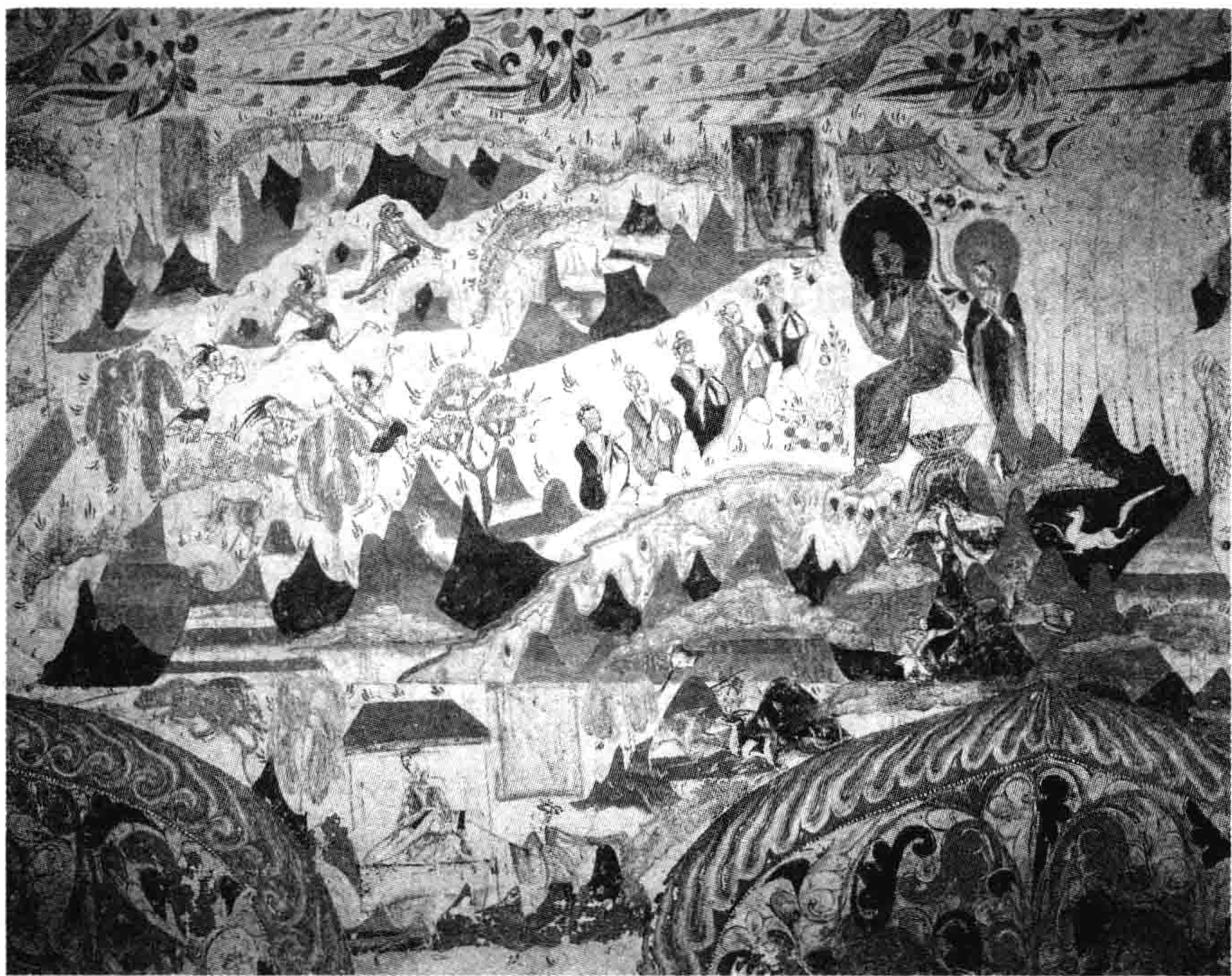


图 15-3　五百强盗成佛　285 窟(西魏)

简单的山峦带状连续,施以变化的色彩而构成的装饰性样式从北魏直到隋代 200 年间没有大的变化。

### 15.1.2　敦煌早期山水画法——继承汉画传统

比较秦汉以来的绘画便可以看出,敦煌石窟北朝出现的山水画是承袭汉代传统而来的。秦代咸阳的山水野兽图空心砖,大约是我们所见最早的山水图景了。山形呈带状平列,连绵起伏。山峦中一些线条表示山的纹理,沿山的轮廓线,还有一层紧密相连的短竖道,这是表示山上的树林,山坳之中有鹿、狼等野兽。密县出土的西汉画像砖,也有山水图样,它们几乎完全继承了秦代空心砖的形式。这类山峦野兽及狩猎的画像传,在郑州、洛阳等地也有出土。看来秦汉时,这类山峦的描绘是很常见的。尽管山峦的表现十分幼稚,却也说明对山水自然的审美意识早在秦汉或更早便已在民间兴起,而这种审美意识同样也影响到了河西、敦煌。在甘肃酒泉丁家闸五号墓中,我们再次看到横向连

续的山峦表现，其用笔颇具地方特色，而风格与秦汉画像砖完全一致。比较敦煌壁画第 249 窟窟顶与丁家闸墓室顶部，不仅在内容上（东王公、西王母）形象完全一致，而且在山峦布局上也惊人地相似。

至此，我们已经看出，敦煌早期壁画中的山水表现，主要是继承了汉画传统的风格，除了在色彩布局等方面有所改变外，基本精神仍然是汉代的。

15.1.2.1　山的画法——形式多样

王伯敏先生将敦煌壁画中的山分为两种样式，一种是分层赋彩，另一种是勾勒皴染。[1] 这种分类更多是出于绘画技法层面的考虑。从山岳的外形来看，敦煌壁画中的山岳类型多样，如西魏第 285 窟中的山峦（见图 15－4）。本章遵循赵声良先生将早期敦煌壁画中的山岳分为 3 种类型：



**图 15－4　山峦　285 窟（西魏）**

---

〔1〕王伯敏：《莫高窟壁画山水三探》，收入氏著《敦煌壁画山水研究》，浙江人民美术出版社 2000 年版。

（1）驼峰式山峦，其特点是轮廓线大多以柔和的曲线来表现，每一个山峰不一定是相同的，但在连续描绘的时候，山峰的形状大体是相似的，具有波浪的特征。往往一面平滑，另一面还有两三道波形线，山头与山头相连或叠压，并分别以红、黑、白、绿、蓝等色染出，色彩在这里仅仅起装饰作用。这样的山峦形式在敦煌壁画中延续的时间最长，以第254、251、248 等窟为代表。

（2）角形山峦，其特点是以柔和的曲线绘制每一个山峦的轮廓，一侧或平滑、或弯曲两三下，排列组合在一起就形成类似于驼峰一样的效果。代表石窟有北魏第 254、251、248、257 窟，西魏第 249 窟，北周第428 窟。比起圆形的山头来，角形表现出一定的质感特征，具有写实性的倾向，但在敦煌壁画中，常常与驼峰式一起描绘，所以在形状上没有太大的变化。晕染的方法也出现了新的特征，改变第一种类型那样沿轮廓线晕染方式，而采用水平线晕染，虽说具有表现远近感的倾向，但有一点形式化。北魏后期，北魏皇室王元荣出任瓜州（今敦煌）刺史。王元荣信佛教，文献记载他在敦煌造一大窟。敦煌西魏时代第 285、249 窟壁画中出现了很多新的因素，被认为是受了中原风格影响而建立的石窟。角型山峦的出现，也可以看做是中原地区的新风格。

（3）多角形山峦，特点是每个山头多为不规则的多角形，早期即有，晚期出现得更多一些。早期排列形式为连续平列、叠压和环绕式，到了隋唐山水画逐渐成熟以后，则为变形之后的前后错落排列。[1] 这种多角形山峦在晚期大量出现与中原山水画中山石皴法的成熟和空间纵深感的增强有很大关系。因为随着技法的成熟，画工更多地不仅仅是表现出山峦的形状，而是要表现出山的质感和岩石的层面。前后错落排列，使得山峦的空间从平面向立体转换。代表性洞窟有西魏第249 窟、285 窟。

15.1.2.2　水的画法——运笔自如，刻画精细

敦煌早期壁画中水的描绘虽少，但凡所画的水，一般都还比较流

〔1〕赵声良：《敦煌早期山水画与南北朝山水画风貌》，载《敦煌研究》1990 年第 4 期。

畅。如前所述的第257窟北魏壁画九色鹿本生图的南端部分画一人溺水,对水纹的描写运笔自如、刻画精细。画者在绿水上勾描出翻卷回旋的波纹,这种画法与顾恺之《洛神赋图》中水的画法是一致的。在《洛神赋图》中,我们不难感觉到水的描绘与画面要求配合得恰如其分。其中"睹一丽人,于岩之畔"时脚下水流的湍急之势,"或戏清流,或翔神渚"的神女起舞时如微风鼓浪的翻腾澎湃之意,"动朱唇以徐言"时水波的回旋转滞之情,"鸣玉莺以偕逝"时激波扬涛之态,水的描绘恰当地衬托了画面的主题。[1]

15.1.2.3 树的描绘——富于装饰性

树是"山之衣"。自绘画中出现对树的塑造起,便开始经历由简到繁、由稚拙到成熟的演变过程,树的画法越来越丰富。魏晋南北朝时期,无论敦煌壁画,还是中原卷轴画、墓室壁画、画像砖、画像石,树的描绘多有相似之处,既写实,又富有装饰性;单线勾描,树冠在画面上呈平面状的伸展。

敦煌壁画中的树木形象也经历了一个从无到有,从简单到复杂,从种类单一到丰富多样的过程。北凉时期的敦煌壁画中还很少出现树的形象。北魏时代的壁画中,描绘的山峦很多,但树木的描绘十分罕见,仅在第257窟南壁的故事画中有一棵树(见图15-5)。在同窟西壁的九色鹿本生故事画中,山峦之间描绘出了一些类似花草的植物,并没有出现树木。与同期西域风格和中原风格的树木比较来看,敦煌壁画的描绘显得更细腻而丰富,但却不是在写实方面更具体,而是在装饰方面表现得更好看了。西魏第285窟的故事画中也画出了一棵大树,树冠为9个云朵形,相间排列,每个云朵形树冠下有3叉树枝,形象概括,用色浓厚,具有很强的装饰性。

王伯敏先生从敦煌壁画树的艺术表现出发,将树分为3种:一种是

---

[1] 王伯敏:《莫高窟壁画山水探渊》,收入氏著《敦煌壁画山水研究》,浙江美术出版社2000年版。



图 15－5　树下小憩　257 窟（北魏）

偏于写实的树，一种是偏于写意的树，另外一种是偏于装饰性的树。[1]这种分类基本概括了敦煌壁画中的各种树的表现，同时他还指出，偏于写实的树来源自西北地区生长树种的客观存在，是壁画的创作者对身处的自然环境观察后在艺术创作中的体现。赵声良先生认为早期敦煌壁画中树的形象有两个源流：一个是龟兹风格的植物，根据是北魏时期的植物与克孜尔石窟中的植物类似，但是在西魏以后就很难见到类似的植物形象了，说明敦煌早期壁画中树木的刻画受以克孜尔为代表的龟兹地区的影响。另一个是中原风格的植物。通过与中原地区植物的比较分析，他认为敦煌早期树木受中原地区影响，但呈现装饰性的倾向。

---

[1]王伯敏：《莫高窟壁画山水三探》，收入氏著《敦煌壁画山水研究》，浙江美术出版社 2000 年版。

我们认为，敦煌壁画山水早期所画的树木多强调其装饰性，但西魏第285窟南壁所画的垂柳修竹却比较写实，可见垂柳依依、修竹挺拔、柏树粗壮，树木特征明确。

15.1.2.4　人与景的描绘比例——人大于山

敦煌早期壁画中，所画山水与人物的关系，在一定空间中，皆为人大于山。如第249窟西魏狩猎图（见彩图15－6），第257窟北魏九色鹿本生图，第428窟北周萨埵那太子本生等作品中，都有人大于山的描绘手法（如彩图15－7）。敦煌早期出现人大于山的表现手法，一是艺术技巧的问题，由于当时的画家对于空间透视的变化，还不能确切地运用到绘画上；画家对对象在一定透视关系中的大小比例，还不能做出适当的判断，即在绘画技巧上，还处于稚拙的阶段。对一些形体，在透视中明明是远近的位置，到了绘画中却只能表现成上下的关系，甚至对大小一样的对象，远的反比近的大。二是创作者对自然有一种特殊认识，就是对山的尊敬和崇拜。当然，敦煌壁画出现人大于山的情况，可能有更复杂的原因，因为它是佛教绘画，但无论如何，都不能排除上述历史原因。在洛阳出土的北魏孝子棺石刻画，给我们展示了当时中原地区山水画的一些特征。这是一个很长的画面，从中分出一个个故事画，人物活动在浓郁的树林和山岩中。画家似乎在努力避免人大于山的局面，石刻画布局很满，树林后面还可见远山和卷云，使画面产生了一种空间感。

15.1.2.5　山体空间表达——错落有致，富有立体感

北魏时代的敦煌壁画中持续着汉代以来的一列山峦并列的表现形式。但是，在故事画中已可看出对空间表现的尝试。在第257窟南壁的沙弥守戒自杀故事画中，开头部分小沙弥剃发出家及师父给沙弥讲法的情景，背景描绘了绵延的山峦，画面上部又朝水平方向向右延伸，画出一列山峦。看来画家想通过上下位置的差异来表现远近关系，但是山的大小及颜色的处理都与近景的山峦没有区别，于是这些山峦就像悬在空中的装饰物一样。尽管如此，这些画面已表明画家在试图表现山峦的远景与近景的空间关系了。

同窟的九色鹿本生故事画中,左侧描绘出一条大河,沿河两岸各画出一列斜向排列的山峦,画面的中部也画出几列这样斜向的山峦。这样,与河流同样,这些山峦也表现出纵深的空间感。于是,山峦就由汉代那种装饰纹样特征发展成为具有空间特征的风景了。

西魏第285窟五百强盗成佛图也多次出现这样斜向排列的山峦,是分情节段落绘制的,形成远近不一、错落参差的装饰性构图。其中山林建筑错落分布,近山多,远山少;近山大,远山小,造成了一个有三度空间感的环境,使画中人物活动场景更富真实感。[1] 第249窟山峦的色彩也表现出了一定的立体感。以同样颜色,通过深浅不同的晕染形成一种过渡。虽说这也还是一种装饰性的表现,但从某种意义上来说,它表现了一种立体感。这就是古代文献上记载的"凹凸法"。

总之,在南北朝时期,中原山水画已经在远近关系、空间处理、山势走向、人与自然协调等方面取得了很大的进展。而在敦煌壁画中,山水画却始终保持着汉以来的传统,这主要是由于敦煌地处沙漠绿洲,没有南方秀丽的山水环境,画家对山水没有亲身感受,也无法产生描绘山水的热情;同时,敦煌地区在南北朝时期始终保持着汉文化的传统,较少受到南朝文化的影响,缺乏像南朝那样的山水审美基础,因此,在北魏末至西魏,东阳王元荣出任瓜州刺史带来了中原绘画新风格,除了在壁画中树的种类增加外,山的表现方法则始终未变。另外,也应看到敦煌壁画作为佛教绘画,是以表现佛教思想为目的的。为了明白而详细地表达佛教故事的情节,就不能过分描绘山水这类次要的东西,而单纯的装饰性的山峦便成为合适的形式。

## 15.2 细密精致写实的敦煌中期山水画

隋代统一了南方各地,虽然为时不长,但在文化艺术的发展上,却是一个重要时期。这个时期,佛教复兴,佛寺得到大肆修建,壁画绘制

---

〔1〕王伯敏:《莫高窟壁画山水再探》,收入氏著《敦煌壁画山水研究》,浙江美术出版社2000年版。

多请当时名手，仅唐代张彦远的《历代名画记》一书就记录了隋代参加壁画工作的主要画家如展子虔、郑法士、郑法轮、董伯仁等数十人。隋代统治者非常重视佛寺，隋文帝杨坚少时即受佛教思想的熏陶，所以即位后，大兴佛事。公元 605 年，隋炀帝杨广即位，他信佛更甚于其父，“故使天下造像主寺成风”。当隋文帝控制河西及敦煌一带地区后，立即派僧人专送舍利到瓜州。从《李君莫高窟佛龛碑并序》中获知，当时莫高窟大兴土木，建寺起塔，交通运输，昼夜不舍。总之，隋代虽然只有 30 多年，但在敦煌留下了 80 余个洞窟，其中作为独立性的壁画山水，第 303 窟的山林图就建于我国 6 世纪末、7 世纪初这一段变革的历史时期。

唐代分为初唐、盛唐、中唐、晚唐。根据对敦煌的统治，我们将唐代分为两个时期：吐蕃占领前称为唐代前期，包括初唐、盛唐；之后，称为唐代后期，包括中唐、晚唐。[1]

唐代前期，随着中国与西域诸国的频繁交往，处于丝路要道的敦煌已成为一个佛教文化的中心，长安、洛阳的艺术很快就能传到敦煌，敦煌壁画的发展差不多与中原同步。文献中记载的长安、洛阳一带佛教寺院壁画的经变画等内容，绝大多数都能在敦煌壁画中找到，说明当时敦煌壁画艺术与中原寺院壁画密切相关。在当时，吴道子、朱审、韦偃等画家曾经在寺院壁画中画出了独立的山水画。敦煌虽然没有出现完全独立的山水画，但第 217、103、148 等窟的壁画中的山水画已具有相对独立的意义了。

唐代后期，公元 781 年，吐蕃军趁唐王朝西北守备空虚之机，占领了敦煌及河西地区。吐蕃时期正值中唐。67 年之后，敦煌人张议潮率军起兵，击败吐蕃，收复了河西，唐王朝封张议潮为归议军节度使。归议军时期为晚唐。

唐代以后壁画中的山水画不仅画幅增多，而且在技法上越来越成熟，比例也逐渐协调，对山、石、树木的刻画细致深入，岩石肌理，树木的

---

〔1〕段文杰：《敦煌石窟艺术研究》，甘肃人民出版社 2007 年版。

枝干、叶以及云、水的描绘技法都表现出一定的写实性，对于空间的处理，已表现出一定的远近关系，尤其是通过山水景物宏大的空间来烘托出佛国境界。从这些山水壁画中，大致可以推知李思训一派青绿山水的风格，同时，还可以感受到唐代多种山水画风并存的繁荣状态。

经过盛唐的发展和完善，山水画在中唐以后更加丰富了，几乎每个洞窟都画有山水景物，凡能够表现山水的地方，都被尽量画出。尽管山水仍然是人物活动的背景，但这一时期山水画已经成为壁画中不可缺少的部分，一些经变已经形成了与佛经内容相对应的固定的山水模式。盛唐时期取得较高成就的青绿山水画，在这一时期得到进一步发展，但出现了模式化的倾向。大量绘制的屏风画形成了山水画构图的新形式。屏风画本是模仿当时生活中实用的屏风形式而出现的，因此，不可避免地要表现在实际的屏风中最流行的题材——山水画。另一方面，水墨画技法传入敦煌，为壁画中山水画艺术带来了新的气息。这些具有水墨画特征的山水画，为探索唐代水墨山水技法的兴起和发展，提供了重要的参考资料。

### 15.2.1 表现特色——华美精细

美术既是一种文化，它自然离不开时代的文化特质。这个时期敦壁壁画山水与同期其他山水画风都表现出一种堂堂正正中的华美与规矩精细中的雄浑。这是一种有法度与规矩的自由，是一种有节奏与气势的韵致。这种统一气象下华装丽质的隋唐美术精神，在其内部体现了总体上的上升与开拓，在其外部表现为技艺与法则。唐代是中国佛教壁画发展至最高峰的时代，它所形成的样式成为中国佛教艺术的规范。敦煌石窟壁画最能代表这个时期石窟壁画的风格变化与水平。在敦煌石窟壁画遗存中，各类型的题材表现都形成了完美的体系。唐代石窟壁画的风格变迁，反映了唐代壁画逐渐走向写实与装饰性结合并形成自身定式的发展历程。对壁画场景的描绘、气氛的烘托，加速了人们在山水、花鸟、建筑、器物诸方面作出更丰富深远的探索。

综观敦煌中期壁画中的山水画，大致与中原山水画的发展同步，画风从简单疏淡到细密精致。这一时期，敦煌壁画中山水画的成分不断

增加。敦煌中期壁画与早期壁画相比，更注重写实，同时色彩运用技巧提高，所用颜色多为朱砂、青绿、土红、赭石、石黄等，并在局部贴以金箔，以增加华丽效果。

15.2.1.1　过渡性质的隋代山水画

隋代壁画，由于经过北魏、西魏而至北周将近200年的发展，所以，它的提高，就有了一定的传统基础，体现出隋代艺术宏大的气魄。隋代壁画中，故事画大量出现，内容空前丰富，表现手法细腻而精致。在长卷式故事画中，山水景物被大量地描绘，虽然这是北魏以来就流行的形式，但隋代壁画中山水树木刻画之精细与繁复，却是前代所无法比拟的。第419、420、423、303等窟的山水树木都具有代表性。隋代画家展子虔等都很擅长宫殿楼阁，在敦煌壁画中可看出隋代的建筑画画得很多，反映了中原新画风的影响。隋末第276窟的壁画（见图15－8）还出现了表现岩石的新技法，对唐代绘画的发展产生了深远的影响。



图15－8　山岩　276窟（隋代）

隋代故事画继承了北周的传统，依然用山水树木作背景。但山水树木在画面中所占有的比重越来越大，人物相对画得较小。开凿于开皇四年（584）的第302窟，在

人字披顶上画出了横卷式故事画萨埵本生和福田经变，作为背景，以赭色的山峦、绿色的树木分布在素面的墙上，显得质朴而简淡。这一时期不像北朝故事画那样用人物形象挤满画面，而是留出了一定的空白，画面上部还有天空中飞翔的小鸟，这些富于想象力的表现，使画面产生了一定的空间感。

隋代对水的描绘也逐渐丰富。第420窟（见图15－9）窟顶东披在观音救难的场面里画出了河流与海洋中的水。曲折的河流上窄下宽，体现出由远至近的空间距离。画面中的大海画得像小小的水池一样，没有远阔的海面，在水池中还长出莲花。海浪卷起的漩涡画得像植物的藤蔓，令人想起彩陶纹饰中的波浪纹。由此可见，当时敦煌的画师还没有掌握描绘大海及波浪的技法。同窟窟顶在群鸟听法的场面里还绘有水池。佛坐在高台上说法，前面有很多鸟伸长脖子在聆听佛法，山丘后面的水池中也有很多水鸟面佛静听，佛的身后是长长垂下的柳树，环境优美，衬托出佛法的庄严。第420窟不仅在窟顶画出河流、大海和水池，还在西壁佛龛两侧的维摩诘经变中再次描绘出绿色的水池。水池



**图15－9　观音救难　420窟（隋代）**

中莲花盛开，水鸟嬉戏其间。一些隋代洞窟的说法图中的下部也画了水池，这是表现西方世界的净水池，绿色染出的水池中，用细线勾出水波和涟漪。

隋代的说法图中出现有大量的树木。北朝以来，说法图通常是在中央画出佛的形象，两侧依次分别画出菩萨和弟子，上部是华盖、飞天。隋代的说法图则往往在佛的身后或两侧画出很多枝繁叶茂的树木，形成了树下说法的格局。有一部分树木还可以辨认出特征来，如松树、柳树、菩提树、梧桐树等。当然，大多数树木难以辨认其种属，因为当时并非对景写生，而往往是根据装饰的需要来描绘的。隋代壁画的说法图中各种各样的树木，千姿百态，目不暇接。如果说在故事画中的树木主要是配合山峦而画出的，那么在说法图中，树木则主要考虑与人物的比例关系，所以画得很高大，于是树干、树枝、树叶等要素就刻画得更为具体了。

隋代壁画的山水风景中，山峦与建筑相结合形成故事画的背景，层次更加丰富。殿堂宅院大量进入背景画面是隋代壁画的一大特色。从佛经故事的内容看，除了有在野外山林中的故事外，还有很多情节是发生在宫殿宅内的。在造型上山峦通常是曲线和圆弧形，而建筑则往往是直线和折线形成的角。直线与弧线，使画面中刚柔相辅，丰富多姿。建筑物的大量介入，使画师更注重人物与景物的比例关系。隋代绘画在比例方面有了很大的进步。

隋代是一个充满变革的时代，也是一个承前启后的时代，壁画中的山水已经具有了山峦、河流、池水、树木、建筑等要素，并且初步形成描绘岩石、树木、水波、风浪的技法，其中有些技法被后世所继承沿用。[1]

#### 15.2.1.2　壮阔华美、气度雍容的唐代前期山水画

唐代的莫高窟壁画，不仅在人物画、图案画上达到了空前绝后的高峰，而且在山水画艺术上也取得了巨大的成就，对于中国山水画史的研

---

〔1〕万骁：《试析敦煌壁画中的山水画及山水景致画风》，南京师范大学硕士研究生学位论文，2004年。

究具有重要意义。

唐代以后，尽管山的形状仍沿用早期山势的表现手法，但是可以看出艺术家已经在努力追求山水美的趣味和广阔，山的位置从故事画的点缀发展到整个佛龛的布局，使佛国世界显得更加庄重。如初唐 203 窟西壁龛内佛像两侧，塑出的山峦影壁与壁画山水连成一片，满布龛内。艺术家摈弃了佛两侧历来沿用的忍冬、卷草纹饰和飞天的形象，而试图以山来装饰佛身，这不能说是偶然的好奇心所驱使，而是唐代山水审美意识发展的体现。初唐第 205 窟彩塑佛弟子袈裟上的山水纹，同样也是这种审美意识的体现，是唐代大幅山水壁画出现的先声。

初唐第 209 窟南壁西侧、西壁和北壁西侧（见图 15－10），都画了大幅的山水画，虽说是作为故事画的背景，但山水景物的表现已很完整。人（神）的形象相对地缩小，可以看出画家在有意摆脱人大于山的局面，在表现故事内容的同时，也在着意表现山水景物。南壁西侧，右边一重山占了将近 1/4 的画面，左边主要画了三重山。其间以曲折排列的树木相连，近处是大河前横。两组说法图，分置于山与山之间，远处画了 3 座小山表示远景，云霞飘动，显示意境深远。树的形式，主要作为装饰，沿山的轮



图 15－10　高山流水　209 窟（初唐）

廓线画出，远处高大、近处矮小，甚至有的如小草一般。大约画家为了突出人物，又要考虑山、树的装饰作用，画的树的比例。这种山和树的装饰性，实际上是承袭了早期山水画的特点，但又注意到了山水景物的空间层次感。色彩上已摒弃了魏隋时代青绿相递叠染的方法，而用大面积的绿色染出，又以赭色相间以表现层次。209 窟西壁，还保存有赭红线条勾出的山石轮廓，对照隋代 276 窟的山水画，可以看出它们的传承关系，说明 209 窟还保持了一定的隋代风格，但画面采用大面积青绿染色，又不同于隋代那种疏朗淡雅的特色。

初唐第 332 窟，是颜色保存较完整的一窟。南壁涅槃经变场面宏大，山水画得到了进一步的发展，特别是上部送终图和八王分舍利图等画面，描绘了辽阔的山水环境，为故事内容创造了相应的气氛。山的画法仍是勾出轮廓线后，平涂颜色；山峦外沿，以石青绘成树形，装饰性极强，但又不是为了装饰，而是力求表现一种层次和变化。山峰之间，明显地以赭石和石青、石绿分出阴阳向背，这种特点在初唐 321、335、431 等窟中均可见到。

值得注意的是，初盛唐之交的 321 窟南壁宝雨经变（见图 15 - 11），在表现人物与山水景物的关系上都达到了新的水平。画面左侧画 3 人造塔，依山傍水，环境清幽，比较北周和隋代壁画中的造塔场面，就显得更真实可感。又如左下角一列武士半隐山岭中，旌旗显露在外，人物不多，却富于威严、壮阔的气势。

宝雨经变内容丰富、情节众多，画家主要利用山水作背景，分别表现各个情节，又使整铺经变有机地统一起来。这种山水布局在盛唐就很盛行，如 45 窟的观音经变、445 窟的弥勒经变等等。

初唐山水与传为展子虔的《游春图》（见图 15 - 12）大致相似，即“以细线勾描，没有皴笔，施以青绿，色彩明秀，人物直接用粉点染，山顶小树只以墨绿随圈涂出……”但在画水方面，又胜于展画。早期山水画，往往山多水少，水纹简单勾描，富于象征性。唐代画水就很广泛了，无论是阿弥陀经变中的七宝池，还是故事画中的河流、海浪以及装饰图案中的水纹都有大量的表现。初唐 209 窟北壁西侧表现了汹涌而



图 15－11　降宝山水　321 窟（初唐）



图 15－12　展子虔《游春图》（隋代）

下的泉水,南壁有波涛澎湃的河流;220窟东壁文殊身后,表现了绿水荡漾,321窟南壁还有横贯整幅壁画的海浪等等,这些都已经体现出画水技法发展的一个高峰:这时已不是水不容泛,而是有动有静,或激流向前,或微风涟漪,景物完善、内涵丰富、气氛活跃。

唐代出现的大量巨型经变画,为山水画提供了表现的场地。法华经变、涅槃经变、观无量寿经变、弥勒经变等经变中的山水画,是敦煌壁画中山水画发展的高峰。盛唐217、103、323等窟,保存了完整的具有独立意义的山水画,堪称青绿山水的代表作。

第217窟南壁西侧,是根据《法华经·化城喻品》(见图15－13)来绘制的山水图景。画面的顺序大体是从右至左,再从左至右。右上角是危崖壁立,有2人骑马一远一近行进。透过山崖,可见远方曲折流淌的河流,境界辽远。中部两座高峰之间,一道飞瀑涌泻而下,山下的旅人被这大自然的奇景所吸引而驻马观赏。山间,马匹半掩。左部也是一条曲折的河流,山崖遮断。下面群峰悬崖突兀,青藤蔓草悬垂。有3人仿佛是长途跋涉而疲惫不堪,1人牵马,1人躺倒在地,1人在水边,



图15－13　山间行旅　217窟(盛唐)

欲饮山泉。中间靠右是旅人向一座西域城堡走去，路旁桃李花开，树木丰茂。

如果说321窟宝雨经变等山水画是以山水背景来体现故事情节的话，217窟的化城喻品则是把山水景物作为主要对象来描绘的。画家并没有机械地按照经文画出那种穷山恶水的荒凉景象，而是渲染了一路曲径通幽、草木葱茏的秀丽景致，使之成为可居、可游的游春图景了。说明画家是在有意识地创作山水画，并且从美的角度来创作，这幅山水画主要表现了4组山峦。左侧一组山峰刻画颇细，以石绿和浅赭相间染出。峰峦上的树形除了沿用过去那种装饰性的树形外，又相应地描绘了树的枝叶细部，还画了不少悬垂的藤蔓。右侧是潺湲的流水，中部是一组平缓的山丘，与左侧的山崖相映成趣，用很单纯的笔法勾描，平涂石绿色，并着意刻画了不同的树，花开烂漫、一片春色。右上一组山最引人注目，飞流而下的瀑布，虽已变色，但仍使人感到充满生意，仿佛点睛之笔，是画面中最传神之处。左上部的远景，尽管不如前面几组富有特色，但在画面构图上是必不可少的，它把左侧近景山崖与右侧一组山峦有机地联系在一起，使山水显得较有纵深感。

同样题材，盛唐第103窟（见图15－14）也有成功的表现。这里几乎抛开了故事情节和顺序，独立地表现山水景物。画面主要描绘了两组山崖相对如阙，左侧崖岩突兀，一涧泻下，崖上遍布青草翠蔓，颇多奇趣；右侧峰峦与之对峙，山下溪水边一行人牵马举首观泉，上部远山间一行人牵马向前行走，与前面人物相呼应。右侧为一城堡，中间2人拜塔。这铺化城喻品比217窟的构图更集中，笔法更成熟，岩石的勾勒表现出皴笔的效果，表明山水画技法进入了一个新的阶段。初唐的山水画，大多是以细线描出轮廓，然后填彩，用笔一般较柔和，这种方法一直延续到盛唐。

103窟的山水画，已开始注意刻画岩石的质感，较多地运用皴笔，勾勒的线条挺拔劲健。这些技法特色，也散见于445窟北壁、45窟北壁等山水图景中。中唐112窟的山水画，则更发展了这种风格。对照中原绘画，如陕西唐代李贤墓和李重润墓室壁画中的山水画法，与敦煌



图 15－14　山间行旅　103 窟(盛唐)

103 窟山水画的笔法非常一致。墓室壁画更显得老练、劲健,但在墓室壁画中,山水只作为人物活动的背景陪衬出现,而莫高窟 103 窟的壁画则重在表现山水景致,因而更注意画面的布局与气势,景物的协调与意境,显得完整而统一。

盛唐 323 窟的山水画,也是唐代前期杰出的青绿山水作品。由于变色严重,大部分山水壁画已失其本来面目,但从蜕变后的痕迹中,仍可窥知当年灿烂的面貌。本窟南北壁均画佛教史迹画,从人物与自然景物的协调一致上看,无疑是在初唐 209、321、332 等窟山水表现的基础上发展起来的。山势的表现上,尽管线描、色彩均漫漶不清,但对照 321、103、217 等窟的山水画,可以推知它的原貌,也属于青绿重彩的山

水画。从模糊的山崖上还可看出藤蔓、草丛,与332窟涅槃经变,217、103等窟的化城喻品,45窟的观音经变极相近似。本窟较引人注目的远景山水,由于年久变色,变黑了的远山很像水墨染成,有人误以为是唐代的水墨山水画。如果比较同一时期的青绿山水壁画,如217窟的化城喻品、23窟顶东披南披的法华经变、33窟南壁的弥勒经变和444窟东壁的观音普门品等,其中的远景山水,多是以线描出轮廓,以石青或石青与它色混合染出。在320窟(见彩图15-15)南壁上部靠东侧的远山,还有一部分未完全变色的地方,从中可看出石青与其他色混合填染的痕迹,可见它们的一致性。说明323窟的远景山水并非采用水墨画技法,而是与整壁山水相一致的青绿山水画法。[1]

早在南北朝时期,山水画家已注意到山水的远近透视关系。宗炳说:"竖划三寸,当千仞之高,横墨数尺,体百里之迥。"但在具体的绘画实践中,则是很晚才出现合理的山水透视。初唐的山水画在透视关系上还显得生硬。盛唐323窟山水已不是分离于人物故事之外的可有可无的东西了,而是和人物紧密相联,不仅以景来衬托人,而且也把人纳入景物之中。如南壁近景的人物高大而清晰,远景人物逐渐画小,与辽远的景色相协调,体现了咫尺千里的境界。画家注意到分隔故事情节的山脉所具有的重要作用,它占的面积较大,作为近景又关系到整壁山水场面的布局,画家用两组山脉把壁面分为三段。左侧山脉呈"之"字形,左下又有一组小山相呼应。右边一组山脉大体呈"C"形,环抱故事画,壁面最右边上有一组山崖与之相顾盼。在两组山脉之间,还有一组山峰耸立,把两组山脉连系起来。这样,两组山脉在横长的壁面构成了稳定的结构,主宰着整壁,使山水联成一气,绵延壮阔。远景山水,不是与近景山水直接连在一起的,而是以曲折的流水相连系,观赏者透过山峰间隙看远山,更显得层次丰富而境界壮阔。画家很注意水的表现,前人论画谓"水活物也","山水以为血脉","故山得水而活"。尽管线色脱落,但是仍可看出近处的波浪和远处的河流,特别是远景的点点帆

[1]赵声良:《试论莫高窟唐代前期的山水画》,载《敦煌研究》1987年第3期。

影，颇有“孤帆远影碧空尽”的意境。水使山活，山也使水活，曲折的河流以山遮断，更显得川流不尽，正是“水欲远，尽出之则不远，掩映断其派则远矣”。

从初唐到盛唐的山水画中可以看出，水的表现越来越为画家所重视，盛唐 217、103 等窟中成功地表现了流泉、飞瀑，323 窟表现了烟雨迷蒙的江湖景色；盛唐 172 窟的背景山水中（见彩图 15 – 16），更以劲健奔放的笔法和水墨渲染，表现壮阔的波澜，具有大江大河雄浑的气势；同窟北壁十六观中的山水，以流畅而错落有致的线条，描绘了溪流，颇有“采采流水，蓬蓬远春”的意境。

在 172 窟山水画中，画家更加注重色彩的对比运用。如东壁文殊变的背景，水以墨线有规律地描出波浪的起伏，并以淡墨渲染出光影效果，与山的石绿及赭红色皴笔形成鲜明的对比。这里，线描、皴法、染法、用色等方面都达到了完美的统一。

唐代前期的山水画，使我们体会到了前人所说的以大观小的原则，观者仿佛站在一个极高的视点，鸟瞰全图，又如在空中翱翔，可以自由自在地观察到远近高低不同的山山水水。以大观小的原则，要求画家不仅仅是客观地描摹自然风光，更需要融汇画家的思想情感，如顾恺之所说的“迁想妙得”，表现出画家的思想感情和山川的气韵。在表现手法上采用散点透视法，不局限一个定点，而是把不同时间、不同角度观察到的不同景致综合起来，自然地表现出来，即所谓“妙造自然”，这样给观众的便是丰富的自然风景中综合的美感。217、323、148 等窟的山水画，可以看出高远、深远、平远等多种山势的综合表现，不论是近处的峻峭危崖还是远处的平远山丘都和谐自然，这正是从整体气韵考虑，运用以大观小原则的结果。

综观唐代前期的山水画，大致与中原山水画的发展同步，是从简单、疏淡到细密精致。唐代李思训闻名于两京时，莫高窟也绘制了 103、217、323 等窟青绿山水，成为唐代山水画的典范。山水的笔法，由初唐那种简单勾描如 209 等窟，发展到多种方法的勾勒、皴擦、晕染。色彩的运用也是从单纯疏朗而丰富绚烂。从画面结构上看，唐代前期

的山水画大体可分为两类。一类可称为全景山水,主要表现巨幅经变画,如332、148窟的涅槃经变,23窟的法华经变,45窟的观音经变等等;也有表现经变的部分情节或独立故事,场面宏大的,如217、103窟的化城喻品,323窟的佛教史迹画等等。这种山水常常画满一壁,具有宏大的气势。画家注意到整壁的总体效果,把山、水、树、人等和谐地组织在一起,繁而不乱、丰富而曲折,体现了盛唐气象,对于今天的壁画创作,仍具有学习、借鉴的价值。另一类可称之为主体式山水。这类山水画常常只表现经变的一个情节、一个场,画面较小,又独立开来;山峰层次不多,视点较低,刻画较细而富有意趣。这类山水画常见的有观无量寿经变两侧十六观中的日想观和未生怨中的请佛场面,没有全景山水那样壮阔的气势,但因画幅较小,适宜表现近景、刻画山石林木,并且构图灵活,为唐代后期所继承。

15.2.1.3 萧条淡泊、世外景物的唐代后期山水画

唐代后期包括吐蕃统治时期(781—847年)和归义军时期(848—906年)。敦煌石窟的开凿兴盛不衰,壁画中的山水画也进入了新的发展时期。经过盛唐的发展和完善,山水画在中唐以后更加丰富了,几乎每个洞窟都有山水景物,凡是能够表现山水的地方,画家都画上了相应的山水画。尽管山水画是人物画的一种场景和陪衬,在佛教石窟里始终没有取得独立的地位,但是,这一时期山水的普及,正如装饰图案一样已为壁画不可缺少的内容了。一些经变如金刚经变、楞伽经变、观无量寿经变等已经形成了一定的山水模式。盛唐曾取得很高成就的全景式青绿山水,在这一时期更进一步地发展。如第369窟南壁两铺经变画,巍峨的高山是佛说法的特定背景,无疑增加了宗教的庄严感。这种格局在初唐321窟的宝雨经变、盛唐103窟的法华经变等壁画中就已出现。山不再画成简单的装饰物了,而是经过了一番"惨淡经营"。东侧这一铺经变,由于菩提宝盖后面没有画宫阙殿宇,就给了山水更大的空间。画家为表现场景的空间,在西侧分别描绘了峥嵘崔巍的山崖,中间画成辽阔的原野、起伏平缓的丘陵。这种透过山崖而体现苍茫远景的构图,正是宋代郭熙所说的深远山水。同壁西侧的金刚经变山水构

图与前者相反:主峰耸立于画面正中,两侧的层峦叠嶂,构成了向主峰倚倾的趋向性,使画面形成一个三角形。这种金字塔形的布局使人有透不过气来的感觉,加强了宗教的崇高和威严感。由于年久色衰,这些山水画只存有线描和少量皴染、部分赭色,已失去了青绿山水的意味了。

晚唐第85窟东壁的萨埵太子本生(见图15-17),是一幅色彩保存较好的青绿山水画。全图基本上是连环画构图的形式,显得有些松散,但部分山脉的有机联系,随着故事情节的发展方向,山峰主次安排有一定的趋向性,把画面较和谐地统一起来。此外,第9、156、159等窟也有不少青绿山水画,只是比较零星且疏散。



**图15-17　萨埵太子本生　85窟(晚唐)**

中晚唐壁画在很大程度上继承了盛唐青绿山水画的成就,但由于时代的变迁,石窟壁画风格由华丽绚烂转向清淡萧疏,色彩强烈的青绿山水画已不能适应这个时代的需要,即使是照搬盛唐青绿山水形式的画面,也在用笔和色彩上作了一定的改变——写实化,注重笔墨效果而摒弃强烈的色彩,追求恬淡、疏朗的意境等,是这一时期山水画的共同特征。[1]

盛唐的画家们尽管也在写实方面作了很大努力,但青绿山水作为一种装饰性的山水画,画家所追求的是一种与人物、内容协调的富丽华

〔1〕〔日〕秋山光合:《唐代敦煌壁画中的山水表现》,载王伯敏《敦煌壁画山水研究》,浙江美术出版社2000年版。

美的情调，表现出细密精致、色彩灿烂。而此时的山水画却迥然不同。第369窟南壁东侧的山水画，或危崖耸立，或沟壑蜿蜒，或原野空阔，表现了不同的透视感。如果说表现宫殿建筑的透视效果在盛唐达到成熟，那么，山水画则是在中晚唐才普遍地追求这种写实化的透视效果。在第112窟南壁，画家刻画了一重重峻峭的山崖，墨线的转折和淡墨晕染，表现出岩石的质感。同窟北壁的报恩经变左上角有一山洞，中有一苦修者；前面两重山峰间，有清泉流出。山洞的幽邃，山崖的层次和棱角分明的岩石历历在目，使人有亲临其境之感。又如第238窟龛内屏风画，这是善友太子入海求宝故事的片断。善友太子躺在地上，牧人赶着牛群悠闲地走来。前面有一山峰，旁有一株老树枝繁叶茂，近处是一条转折的河流，后面是平缓的山坡。如果抛开故事内容，这实际上是一幅生动的风景写生图。第361窟龛外北侧屏风画中的五台山图，画家仔细地刻画了山脉的走向。不同的峰峦，或仰或俯，曲尽其态。山水树石无不和谐自然，可以看出画家对大自然的观察和表现都深化了。第231窟北壁弥勒经变上部，描绘了茫茫苍苍的远景，右侧峰峦耸峙，一轮红日半掩云中。最有趣的是山坡旁的3只小鹿，给画面增添了无限的活力。

壁画中树木的表现，也随着山水的写实化而进一步发展了。在第369窟、238窟，榆林窟第25窟等，远景近景的树木，疏密、向背表现得自然、真实。第468窟龛内屏风画中曲屈的老树，树皮的皴裂、虬枝的偃仰、树叶的分布等都表现得很成功。第17窟北壁的双树，可说是晚唐画树的杰出作品（见图15－18）。粗壮的树干上、自然的纹理、枝梢的向背宛若天成，繁而不乱的树叶，刻画得极为细腻、真切。《唐朝名画录》曾记述王宰画双树"千枝万叶，交查屈曲，分布不杂。或枯或荣，或蔓或亚，或直或倚，叶叠千重，枝分四面"。这段话用来形容17窟的双树，也恰如其分。

山水画从象征性、装饰性而发展到写实性，正是不断深化的表现。由于对写实性的追求，原来那种笔法单一的青绿山水技法已不适应新的时代需要，这样就促成了描绘技法上的突破，正如张彦远所说的"象



**图 15－18　树　17 窟(晚唐)**

物必在于形似,形似须全其骨气,骨气形似皆本于立意而归乎用笔”。山水画用笔、赋色的重大变化,是体现唐代后期山水画特点的关键。在 54 窟龛内西壁的屏风画中(见图 15－19),左侧的山石,通过棱角分明的勾勒和皴染,很好地体现出质感。右侧的山坡也可看出明显的皴笔和层次效果。虽然仅仅是一幅山石小景,但是这种不加五彩,运用勾勒

皴染表现出的和谐景致，已可体味到水墨画的韵味了。在第468窟西壁龛内的屏风画中，岩石的凸凹和转折效果，可以看出这种新的山水技法的优势；第112窟变化丰富的勾勒线和小斧劈皴的运用，辅之以淡墨晕染，成功地表现了岩石各个面的效果。皴、染往往结合在一起表现山石质感。由于墙壁的渗透效果远比纸、绢差，因而，这里所用的皴笔显得细而干涩，晕染则只有借助于湿壁的效果了。在榆林窟25窟南壁观无量寿经变右侧的山水画中（见图15－20），山崖较好地用晕染体现出层次来，同窟北壁的弥勒经变山水中，则可看出部分皴染较板滞和不和谐，表现出它的局限性。



图15－19 屏中山水 54窟（中唐）

唐代后期山水画不仅仅展示了笔墨技法上的重大变化，更重要的是它反映出了一个时代审美观念的重大变化。唐代后期，经过安史之乱以后，政治局势动荡不安，士大夫阶层已失去了唐前期那种积极进取的精神，表现在艺术上，那种追求建功立业、歌颂太平盛事的华美乐章消失了，继之以一种淡淡的略带凄清的情调，正如司空图所说的“浓尽必枯，淡者屡深”。在山水画方面表现在对不贵五彩的水墨山水的推重，在唐五代的画论著作中可以看出这种微妙的变化。成书较早的

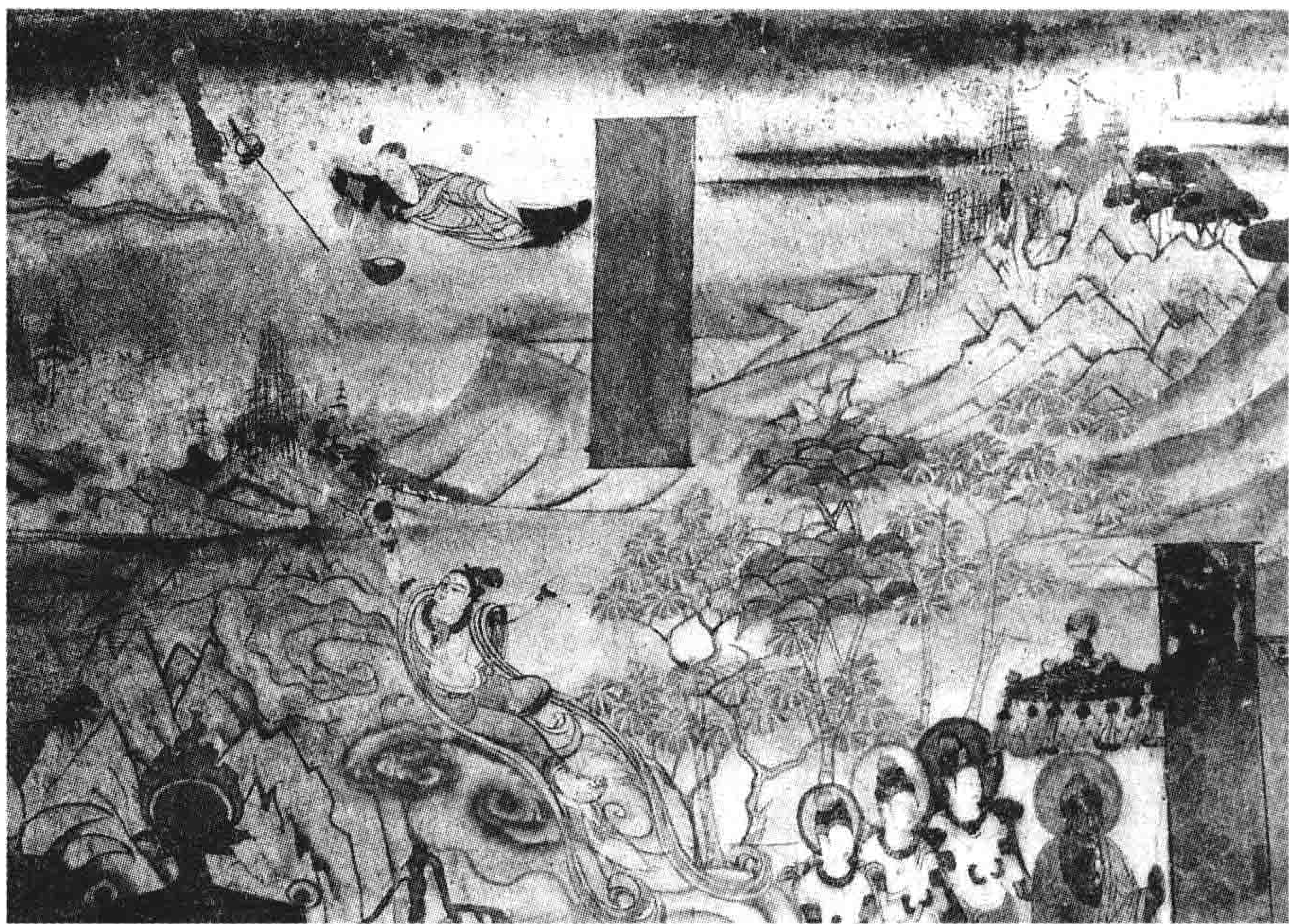


图 15－20　观无量寿经变　榆林 25 窟（中唐）

《唐朝名画录》非常推崇青绿山水画家李思训，称他“山水绝妙”，“国朝山水第一”。晚唐的《历代名画记》虽然也称道李思训“画山水树石，笔格遒劲”，但是对吴道子、王维的绘画则流露出更大的兴趣。符载赞美张璪的山水松石“毫飞墨喷，捽掌如裂，离合惝恍，忽生怪状”。五代的荆浩对李思训已采取批判的态度，说李画“巧写象或，大亏墨彩”，而对张璪的“笔墨积微”、“不贵五彩”，王维的“笔墨婉丽”大加赞美。[1] 这些都说明了唐代后期，对山水画的审美趣味发生了一系列变化。由于王维、张璪等画家的作品，现在已很难见到，对这些变化，几乎是无迹可求了，而唐代后期敦煌壁画中的山水画，则明确标志出了山水画由青绿向浅绛、水墨发展的轨迹。远在边陲的敦煌石窟，仅仅根据粉本而画于墙壁，其成就是不能与唐代两京寺院相比的，但其所体现的意境是值得玩味的。如第 112 窟报恩经变左上角的山水画，一僧在幽邃的岩洞里

〔1〕宁强：《〈历代名画记〉与敦煌早期壁画》，载《敦煌研究》1988 年第 4 期。

苦修，前面岩石涌出一泓清泉，一只鹿恬静地饮水，幽静、冷寂，这本是佛家所追求的苦修的境界，但通过山石环境来烘托这种境界，则是唐代后期才有的。盛唐以前凡表现佛说法的场面，画面都画得较满，而在中晚唐则很讲究留白，讲究疏朗。如第54窟屏风画中，左侧的岩石，树木仅占了极小的部分，近景和远景之间留有较大的空间，体现一种空阔、萧疏的境界，使人想起刘商诗中所写的“苔石苍苍临涧水，阴风袅袅动松枝”。第468、238、360等窟的山水画，也体现着类似的意境。随着对山水意趣的追求，人物越来越不重要，有的甚至不画人物，把空间留给了山水树石。第154窟龛西北侧的一幅屏风画，已是一幅独立的山水条幅。第93窟龛内西壁中，朦胧的山势、淡远的境界，若不是榜题在旁，绝不会使人感到是一幅佛教故事画，第9、159、361等窟的五台山图，都可看做是独立的山水图景。此外，对于山的造型，唐前期多圆浑、柔丽，而这一时期多尖峰，棱角分明，这与行笔的劲健有关，但它反映了一种冷峻的个性，通过简练的笔触勾勒皴擦，造成一种着墨不多而回味无穷的效果，所谓“笔才一二，而象已应焉”，这是青绿山水达不到的。[1]

总的来说，唐代后期壁画中，青绿山水已居于次要的地位，画家甚至有意识地摒弃颜色的渲染，而突出线条、笔触的韵味和水墨晕染的效果。但这种山水画在我们还不能称作水墨山水画，它与五代以后纸绢本的水墨山水画还有很大的距离。从这些山水画的行笔、施彩的情况看，它与所谓的浅绛山水很接近。我们不妨暂且称之为浅绛山水。唐代后期浅绛山水的大量出现，说明了这种注重水墨效果，用侧锋行笔而造成线条的变化，表现山石的各个不同面的方法，已逐渐为当时的画家们所重视，并进而探索各种皴、擦、点、染方法的规律，实际上为后来水墨山水画的发展打下了基础。从这个意义上看，唐代后期的山水画拉开了宋以后水墨山水发展的序幕。

---

〔1〕赵声良：《敦煌石窟唐代后期山水画》，载王伯敏《敦煌壁画山水研究》，浙江美术出版社2000年版。

### 15.2.2 敦煌中期壁画中的山水画法——多种画法并存

#### 15.2.2.1 笔法——变化多样

笔法是我国绘画历来十分重视的一个问题。敦煌石窟唐代前期山水的笔法,由简单勾描(如第209窟)发展到多种方法的勾勒、皴擦、晕染(如第103、172窟)。第112窟唐鹿母夫人本生图(见图15-21)出现变化丰富的勾勒线和小斧劈皴的运用,淡墨晕染,具体地表现出岩石各面的效果。在艺术上,这是唐壁画山水中较为写意的一种表现。山水画笔法在唐代后期进一步地发展,出现了突出线条和笔触的韵味。表现山峰的笔法出现了变化,根据山的形体而使墨线呈不同的变化;通过线条的转折,形成了尖的角度;又由于用墨变化而形成了皴法。皴法是线描的发展,通过皴法可以表现一定的面,使线的作用丰富起来。如在第112、158窟的壁画中,墨线或粗或细,或柔或硬,以及转折丰富的变化,表现出岩石的不同质感及立体特征。从唐代后期的敦煌壁画山水中,可以看出画者进一步地探索各种皴、点、擦、染的笔法规律,为后来

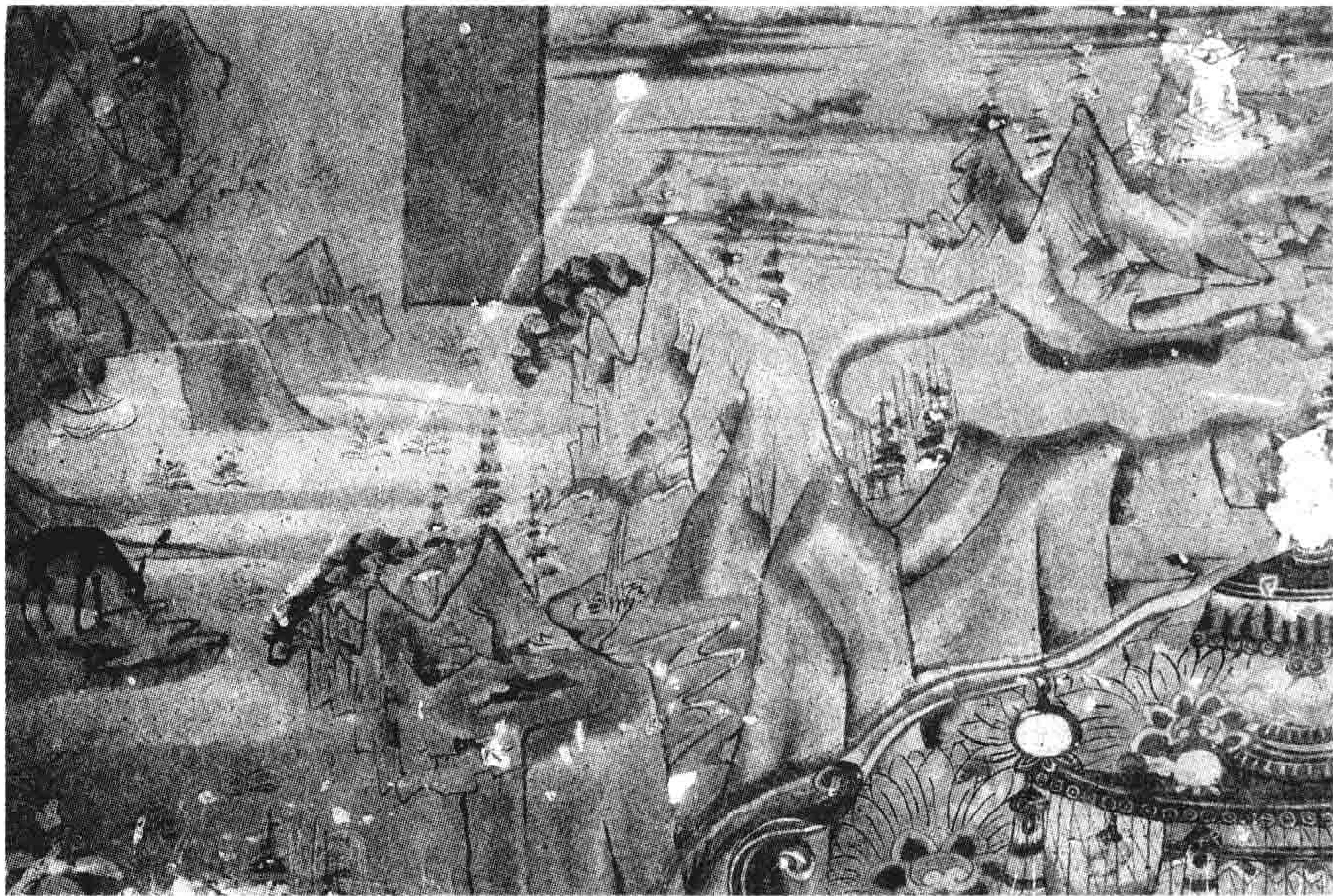


图15-21 山中修行 112窟(中唐)

水墨山水画的发展打下了基础。壁画山水笔法的深入、丰富与中原的绘画发展有密切关联，从中也可以看到中原与敦煌的文化往来从未间断。

15.2.2.2　设色——和谐统一

在色彩的选择与使用上，隋唐的画师们重视总体的统一协调与局部的精湛丰富。唐代前期的敦煌石窟壁画，山水以青绿山水为主，色彩感强烈，富丽堂皇。画者追求一种与人物、内容协调的华美、灿烂的情调。唐代后期，山水画从象征性、装饰性发展到写实性。由于对写实性的追求，青绿山水技法已不适应新的时代需要，壁画山水在唐代后期渐渐出现由青绿设色向浅绛设色发展的现象。如榆林第 25 窟中弥勒经变的迦叶神窟中，画者用水墨晕染山石，突出线条，使我们体味到水墨画的韵味。第 85 窟报恩经变中弹琴部分（见彩图 15－22），画工将场景置于绿树浓荫的幽静气氛中，画中的两棵大树，用刷平染，色彩自然外渗，出现晕化的奇妙效果，颇有韵味。总体说来，由于壁画画种的特殊性，需要注意设色的大效果。敦煌隋唐时期壁画山水以石色较多，在对大面积的田野、山坡、天空等描绘中，则选择了纯正沉着的色彩来平涂，重视用色的对比与协调，以造成一种总体上统一的风格。唐代画师在色彩运用上造就的大唐气息令后人赞叹，壁画色彩富丽典雅，这也造就了中国特有的壁画用色规则。[1]

15.2.2.3　结构——严谨宏伟

敦煌石窟唐代前期山水画的画面结构主要有两种类型。一类是表现巨幅经变画的全景山水，这种山水画常能衬托宏大的气势，如第 332、149 窟的涅槃经变，第 23 窟的法华经变，第 45 窟的观音经变，第 3 窟的佛教史迹画等等。在这种山水画中，画者把山、水、树、人等和谐组织，繁而不乱，丰富绚烂。另一类是主体式山水，常表现经变的一个情节，画面较小，相比全景山水，其视点有所降低，刻画较细而富有生趣。如第 172 窟观无量寿经变两侧的十六观。这类山水可谓小景山水，适

〔1〕万骁：《试析敦煌壁画中的山水画及山水景致画风》，南京师范大学硕士研究生学位论文，2004 年。

宜表现近景，刻画细致的山林水色，构图虽然没有全景山水那样繁复壮阔，但却灵活自然。这种画风在唐代后期的壁画山水中有所继承发展。唐代后期敦煌壁画山水画的画面结构依旧延续这两种类型。隋唐时期，山水画还是人物画的一种场景和陪衬，在佛教石窟里并没有取得独立的地位，但这一时期山水的普及，已成为石窟壁画中不可缺少的内容。

15.2.2.4　树木描绘——丰富多样

隋代第303窟四壁下层的山水画中，树木平均地排列在山中，树与树之间没有穿插，整幅画面的树木属于平面装饰，有北魏、北周的遗风。隋代壁画山水中树的画法处于过渡时期，这一时期另有如276窟维摩诘经变的问疾品局部，画中树木已有了造型分枝的写实手法。壁画山水发展到唐代，随着画师技法的提高、绘画经验的积累丰富，树的描绘也丰富多样起来。壁画山水中，树冠已不像隋代之前单纯的"伸臂布指"状，出现了偏于写实的树、偏于装饰的树、偏于写意的树等多种样式，树种也多样化。树木与山坡、山冈相配合。树干也更加多姿、更加生动，正是"千有断笔宜生枝"，"得自然照应之妙"。第25窟弥勒变上部的配景山水中，近树、远树精心处理，衬出由近及远的透视关系。

15.2.2.5　构图与视点——鸟瞰式构图与散点透视相结合

自魏晋时代开始，出于对经变故事或本生故事的描绘需要，常采用鸟瞰式的构图，将不同时空中的情节穿插其中，或是鸟瞰式的全景山水，或是半鸟瞰式描绘各类场景，形成既变化又统一的巨大画幅。在敦煌隋唐壁画的发展中，造就了这种全景式的扩展状布局方式，这种空间构图的视像带有一定的主观性，呈现出一种以无限深远的空间为视觉灭点的放射状的由近及远的鸟瞰式描绘。

隋唐壁画中，这种空间构图方式常在描写宏大场面的经变画中出现。第321窟初唐的宝雨经变即是一例。全图以鸟瞰式的山水为背景，穿插各类人物活动，并绘有各种建筑，如寺塔、庙宇、房舍、城网、长城及各种动物。在这种构图中，佛像为构图中心，上下左右均作环绕而由近及远的布置，组合成一种中国人对空间安排的特有视觉画面。

隋代展子虔的《游春图》中,山水空间构图把握也同样采取了鸟瞰式的全景构图,画家似乎是站在高处并神游其间的观察者。这种布局方式,造成了画面远近错落的空间联想,兼容了各种近观默察时所获得的形象。这种以大观小的山水画构图与壁画经变画的空间构图有相似之处。

随着山水画的发展,全景式构图方式得到广泛应用,并对后世中国山水画的构图方式影响巨大。这样的构图方式为中国画的纵深感觉与纵向构图的发展提供了审美上的心理准备与艺术上的基础样式。

### 15.2.2.6 空间表现——日趋成熟

从北朝到隋代的壁画,构图较满,人物较大,对于画面整体来说,空间关系还没有明显表现出来。但在隋代,山水中比例的问题已开始受到画家们的重视,人与山、人与树、山与树等方面的比例在不断调和,使画面达到和谐,同时画家注意到远景与近景的区分。也就是说,隋代以后,空间表现受到重视,并产生了较为成熟的空间表现手法(如图 15 -23)。



图 15 -23　崇山峻岭　332 窟(初唐)

15.2.2.6.1　山与树的比例——合理

隋代以后，尤其是进入唐代，敦煌壁画山水高度发达，画面中的比例逐步趋于合理。北朝壁画表现山水的现象是很多场面中树比山高，如按真实的比例，树应该比山小得多，乃至看不到的程度。这一点在敦煌中期有了很大的改变。唐代的画家们有意识地在近景与远景中表现不同的树木，通过不同的比例来区分出远近关系。如在山峰中表现叶林，在建筑前表现较高的树木等。

15.2.2.6.2　远景与近景的关系——区分细致

一般来说，画面的上部为远景、下部为近景，北朝时代的故事画中已有这样的远近表现。隋代以后，画家们对远近大小的关系有了更具体的认识，远景的山峰与近景的山峰以不同的形状来表现，且远景的山峦渐略，近景的山峰描绘详细。

隋代以后的壁画中已可以看到细致地刻画的近景山岩了。在第276窟壁画中，以强劲的笔力刻画出岩石的轮廓，并体现出一定的质感。初唐第332、335窟壁画中，近景山峦险峻、陡峭，而远景山峦平缓，从而大体上区分出远近关系。

色彩的应用也区别出远近的空间感。第323、217、103等窟的壁画中，近景山峰基本上施以石青。古代的石窟比今天看到的要暗得多，石绿具有明亮感，而石青相比之下则显得较暗，这样的明暗对比就体现出一定的空间关系来。中唐以后，远景中的施彩比近景颜色更淡的情况较多。无论如何，以色彩关系来表现远景空间可以说是这一时期山水画的一种基本技法。

## 15.2.3　代表窟的实证分析

### 15.2.3.1　隋代303窟山林图的山水表现

15.2.3.1.1　山石的画法——勾皴加染

山石画法，基本上有3种：(1)以色彩分层次；(2)勾皴略加染；(3)排列、交错，形成群山的气势。

(1)以色彩分层次。这铺山林图(见彩图15－24)的色调，基本上以赭色为主，山石多以赭色涂刷。画山头，虽平涂，由于粉壁不很平，所

以留下的笔触粗细、毛润不一，甚至色彩不匀的感觉也很明显，作为艺术的要求，反而感到有“画山多层次”之妙。另一种是用墨色画山，墨色有用墨，有用熏烟调轻胶。由于壁面不平整，画上去好似有“皴擦”的味道，尽管不一定是画工在落笔时的本领，可是在客观上，产生了这种艺术效果。再一种是用赭黑相间来画山石，从艺术表现来说，当以这种表现较丰富。

(2)勾皴加染。这种画法，似乎先勾线，接着加皴，然后染一层淡彩，这在北周壁画中已发现，303窟的表现可谓承继传统。

(3)排列、交错，形成群山的气势。当时画家通过山形的大小、方圆、高低以及色调变化，经营其位置，成为群山奔腾的气势，在艺术处理上，千余年前的画家，已懂得取巧与取势。在艺术处理上，他们又做到了“落笔半偷闲”。

15.2.3.1.2　树的画法——丰富多样

303窟壁画中树的画法，严格地归纳，约有7种；若论不同形态与枝叶的变化，那就更丰富了。一种是树枝的交叉，它的造型与北魏、北周的传统是相承的，但也与所见的汉石刻画像中的某些树枝交叉很相近，说明这种树的画法，在民间流传已经很久了。

303窟壁画山林，看来不在佛国，是须弥山、铁围山之外凡界的山林。树木虽多，但并非江南春天漫山遍野红里掺白状如大红玛瑙的茶花树，也不是如桃红色花瓣包着金丝花蕊的杜鹃花，更不是有青绿花蕊镶着乳白花瓣的报春花，不是绿杨或白槐。303窟的壁画树木，密密丛丛，看似平常的乔木，却是一种宝树，加上画工的想象和创造，虽然叫不出树名，却是有形有色。[1]

15.2.3.1.3　山水画风——过渡性

山林图是有北魏、北周明显传统风采的隋代壁画。画山用色彩刷染，并以白、灰、棕红、橙黄等色线勾勒，与北魏的狩猎图、鹿王本生，北

[1]王伯敏：《莫高窟壁画山水再探》，收入氏著《敦煌壁画山水研究》，浙江美术出版社2000年版。

周的萨埵那太子本生、福田经变等所画相似。画树，有的树干作对称，大叶子则勾线填彩，装饰性较强；有的所画，犹存“伸臂布指”的作风。从北周至唐代，该图这些画树特点，明确地体现了那个时代发展的过渡性。

15.2.3.2　盛唐323窟的山水表现

323窟的山水画标志着莫高窟唐代山水画的高峰，人物与景物、近景与远景、山与水等关系的处理，以至整铺山水的布局，都体现出了画家独到的匠心。早期的山水画，大都以故事人物为主，山水是作为陪衬的，因而往往不顾远近透视，从山水画的角度看就失去了它的完整性。323窟南壁的3铺故事画，在这方面可说是达到了较好的统一，画家娴熟地处理人物、故事情节、山水景物等方面的关系，观众既能清楚地看出故事的脉络，又从山水景物中体会到自然之美，可谓赏心悦目。

15.2.3.2.1　人物与山水的比例

北壁张骞出使西域的场景中，画面中近处描绘张骞辞别汉武帝的场面，人物画得很大。在左侧的山峦中，画出张骞与随从人员渐渐远去的身影，人物越远越小，人与山水比例协调，表现出自然的空间透视感。南壁的石佛浮江故事，画面的远景中画出一些人看着闪闪的佛光，指指点点，这一组人物画得最小，只能看出大体形象，看不清面目。中部的一群人在江边远礼石佛，这一组人物比起远景中的人物来，要大一点。靠下部的近景中，人们迎接石佛的到来，人物画得大而具体。这样由远及近，通过江水联系起来，表现出远近空间的关系，山、水、人物的比例都十分协调。由于山水的远近关系趋向合理，大大增强了画面写实性，同时也使全壁的山水画具有完整性。

15.2.3.2.2　远景与近景的关系

对远山的表现是全画的得意之笔，特别是远景中画出帆船，颇有意境。北壁上部表现唐僧从海上来到东土的情节。大海中一叶扁舟，隐约可见舟中数人。南壁的远景中有几处画出了小舟，与山水相映成趣，表现了烟雨迷朦的江湖景色（见图15－25）。尽管线色脱落，但是仍可看出近处的波浪和远处的河流，特别是远景的点点帆影，颇有唐诗中



图 15－25　千里江山　323 窟(盛唐)

“孤帆远影碧空尽”的意境。由于变色比较严重,山水及人物的轮廓线都看不清楚了,远山的颜色都变成了黑色,竟现出几分水墨画的味道,因此有人误认为此窟壁画是没骨山水,这是由于不了解敦煌壁画变色的情况而产生的误解。按照唐人绘画的习惯,多是采用线描施彩的办法,即在鲜艳的色彩之上勾线,而随着时代的推移,表面的墨线往往比较易脱落。

由于远景的表现,大大扩展了山水画的空间,真正体现出唐人所乐道的咫尺千里的效果,成功地处理了近景远景的关系,使山水进入了成熟阶段。在第 323 窟东壁的戒律画中,远近关系表现得较为暧昧,这是由于画面表现的不是完整的故事,而是一个并列的内容。类似的处理手法,在第 45 窟南壁的观音经变中也可以看到,画面中央是观音菩萨像,两侧画出现身说法图及救苦救难的场面,这里山水又用于分割画面,然而,与早期故事画不同的是,作为背景的山水,在每一个具体画面中都有着相对真实的空间感。

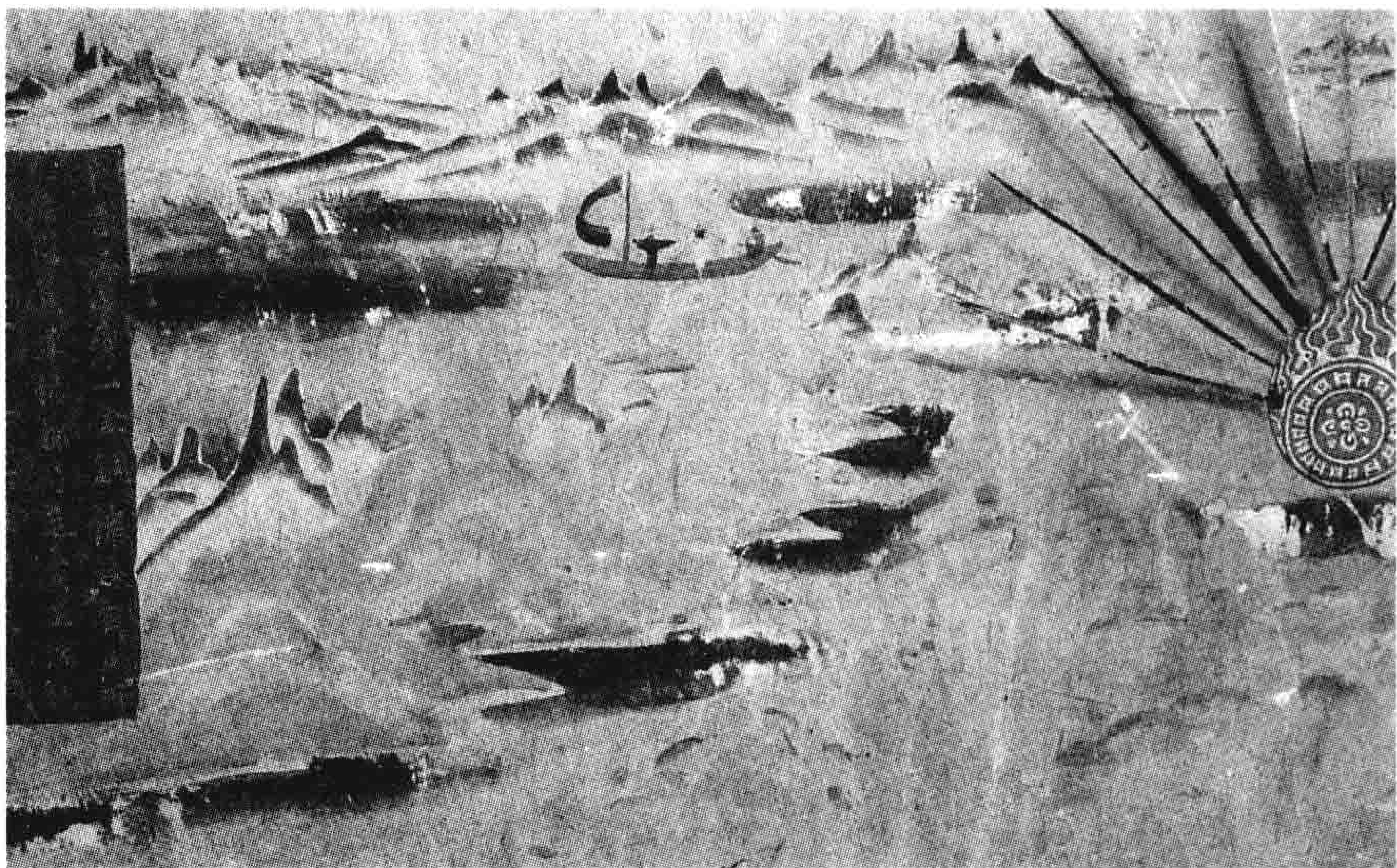


图 15－26　大江远流　323 窟(盛唐)

15.2.3.2.3　树木的表现

树木的表现颇有特色。在近景中有枝繁叶茂的大树,在山崖和远景的山丘上画出附着于山体的蘑菇状树叶,有的如草叶一样。在一些险峻的高山上还画出藤蔓垂下。分布在山峰中的这些丰富的植物形式,使画面充满了生机。

15.2.3.2.4　云的描绘

本来在早期的壁画中就已出现过很多云,但大多是描绘佛、菩萨及天人等乘云来去的场面,那样的云是佛、菩萨、天人等的乘骑,带有很强的象征性,并不是自然景色中的云,但在第 323 窟中描绘的是佛图澄举杯洒酒化为雨扑灭大火的神异故事。画面中高僧佛图澄举杯向上,一朵乌云向上升去,山峦的后面有一座城,城楼中火焰升天,空中的乌云化为大雨,倾盆而下。同窟南壁西侧,在远景中描绘出一朵云霞。南壁表现昙延法师祈雨的故事,画出了天空的乌云(见图 15－27)。这些画面都是按现实中的自然现象描绘出来的。大火燃烧,烈焰熊熊;乌云翻滚,大雨如注,都可以形成独特的风景。唐代画家们最早注意到并描绘



**图 15－27　远山浮云　323 窟(盛唐)**

出了这些自然奇观,为中国绘画史留下了珍贵的资料。[1]

总之,323 窟的山水反映出山水画各种表现手法的综合运用,表现出山脉的气势、水流的掩映、远景的苍茫,还善于用“藏”的手法,如南壁西灵寺瑞像中表现船载金佛像而归,船的后部藏在山后,既表现了山水的层次,也表现了人物众多;北壁张骞出使西域图中,张骞一行乘骑半藏在山后,既表现了山重水复的效果,又体现出张骞等人跋山涉水的艰辛,情节、环境相互映衬。321 窟南壁、217 窟南壁等山水画中也有类似的方法。盛唐石窟的青绿山水大多是从中原传来的粉本,或丘峦秀丽、绿树环合,或烟霭雾锁、山水迷蒙,或大海扬波、舟楫帆影……都不是西北的自然风景。但是敦煌的画家们受到内地山水审美意识的深刻影响,自觉或不自觉地把西北自然风光融入了青绿山水画中,尽管经过了加工美化,但仍能寻其端倪。如盛唐 172 窟东壁文殊变背景的山水

〔1〕罗华庚:《敦煌石窟鉴赏丛书》第 3 辑第 6 分册第 323 窟,甘肃人民美术出版社 1990 年版。

画,辽阔宽广的原野,不再用装饰性山形来分远近,而是用一条明晰曲折的河流,两边的树愈远愈小,直至消失,以此造成极深远的透视感。同窟北壁观无量寿经变上部也有这种辽阔原野的表现。这种景色显然不是南方风光,细察画面沟壑的特点就会发现,这种仿佛断裂而成的沟壑,在西北很多地方都可以看到,敦煌附近就可以找到类似的沟壑,只是没有那样汹涌的流水而已。而在唐代,莫高窟附近曾是"左豁平陆,目极远山;前流长河,波映重阁"的景色,这就为当时的画家们提供了素材,并激发了画家们的灵感,进而创作出这种富有敦煌特色的山水画来。这类山水画在148等窟中也有不少优秀的作品。

## 15.3 深秀简素水墨流芳的敦煌晚期山水画

敦煌晚期包括五代、宋、西夏、元。

公元914年,曹议金接替了张氏的归义军政权,继续统治敦煌一带,曹氏世代相袭,延续了100多年,这一时期相当于中原的五代到北宋。曹氏家族崇信佛教,大肆营建莫高窟和榆林窟,并仿照中原建立画院,这一时期的壁画主要是曹氏画院的画工绘制的。画工们努力保持前代绘画的传统,缺乏创新,用色单调,总的趋势是走向衰落。

公元1036年,西夏占领敦煌,进行了长达两个世纪的统治。公元1227年,敦煌归入蒙古元朝的版图。西夏和元代,在莫高窟和榆林窟都营建或改建了不少洞窟,留下了一批具有时代特色的壁画。西夏前期的壁画中,很少描绘山水画;西夏后期到元代,出现了一些与传统青绿山水风光迥然不同的山水画,可以看出北宋以来中原山水画风的影响。特别是榆林窟第3窟的大型水墨山水画,标志着一个崭新时代的开始。

### 15.3.1 表现特色——内容丰富、构图严谨

五代、宋之际,卷轴绘画逐渐取代了壁画的主流地位,无论数量上还是质量上,卷轴绘画的大兴都使壁画相形失色。总起来看,敦煌石窟壁画画风在此时期基本没有脱离唐之藩篱,但色彩的富丽堂皇之感稍

迹。五代初期壁画线描仍保留有唐代兰叶描的豪放和富于变化的特点，壁画构图方式多为重复晚唐，模式化较重。用色以石绿、赭石、茶黑较多。整体来说，五代壁画内容在唐代的发展基础上更加丰富，布局也较严谨，其中一些新的内容和形式成为人们对佛教美术关注的重点。

这一时期风格突出的当属第61窟的五台山图。这是一幅山水、人物并重的巨作（见彩图15-28）。五台山是佛教圣地，有许多佛教寺院，不少佛教传说故事源自于此。这幅佛教史迹画面积约40多平方米，是敦煌壁画中幅面最大的作品。全图以鸟瞰式构图尽收五台山全景，将千里江山、亭台楼阁、风土人情汇于一处。图中附有榜题，与实景基本吻合。这种表现形式虽含有“图谱”之意，但仍有相当的艺术价值。这幅作品的意义在于山水画从隋唐敦煌壁画作为人物背景出现已逐渐发展至五代取得独立的地位。

西夏、元朝两代民族政权，在莫高窟，榆林窟留下了许多个性鲜明的精美作品，丰富了莫高窟佛教艺术的内容与形式，使敦煌艺术在达到一个新的高潮中结束。

在榆林石窟现保存了一批极为重要的，能代表西夏风格的壁画。如第2窟的两幅水月观音，构图谨严、意境幽美。其衬景山水景致与菩萨的神情仪态搭配和谐自然。第3窟的文殊变、普贤变两幅作品中也有保存完好的山水。作品描写两位菩萨率众离开自己的灵山道场，巡回于云海之间。唐代最常表现的经变画在西夏之后随密教的广泛传播而逐渐减少。至元代经变画已很少表现，取而代之的是尊像画。在元代，石窟壁画中鲜有山水景致，而转以花草图案与适合纹样来配合主体人物。其藏密壁画装饰性强，并追求神秘气氛；中原风格的壁画更追求用线和笔墨的变化，这在一定程度上受到中原绢本、纸本工笔人物画的影响。元代是在西夏壁画的基础上发展起来的，并且使汉藏两大系统的壁画艺术得到共同发展。

### 15.3.2 敦煌晚期壁画中的山水画法

#### 15.3.2.1 山水画风——兼收并蓄

以文殊变背景中的五台山山水为例，山峰耸立，树木葱郁，楼阁相

映,彩虹横空。茅舍野店隐现于荒野,寒林深远。看得出画者在追求山水的高远意境方面的良苦用心。山石以水墨渲染后略施淡彩,显出山林苍茫凝重之感。这样的画风显然受了南宋水墨山水画的影响,与南宋山水画风代表——马远的山水画有相似之处。马远的《踏歌图》中运用了"大斧劈皴",山石表现得如假山般峻峭,前后山景之间一片烟雾迷蒙,利用空白表现出山水辽阔深远的纵深关系。这些特点在文殊变的五台山配景山水中都有所体现。敦煌石窟壁画山水发展到西夏时期,山石的皴、擦、点、染等技法已相当成熟,与同期中原画风相当。除山石笔法外,文殊变中树木的笔法也与南宋山水画中的树木表现手法相似。画中菩萨两边单线勾画,构图、用笔都给人一种成熟的中原风格的印象。从壁画内容与画风上,我们能寻到宋代的武宗元、马和之、许道宁、李唐等名家的影响。但西夏艺术是有着独特艺术风格的,在壁画中我们还能看到其摄取了当时各民族的艺术风格,兼收并蓄、融会贯通,形成了自己的新风格。勾勒的树木,生动自然,笔法劲健灵活,与《踏歌行》里中景的树的画法相似。

马远的《水图》是山水画中水法的经典杰作。《水图》以笔线表现江、河、湖、海不同水性的动势,并略施以烘染,有虚有实,把 12 种不同季节气候下江河湖海等各种水态、水势画得曲尽其妙,精致入微。作者充分利用了粗细、提按、转折、曲直的变化来表现水波,显示了对客观对象真实形态的把握和对中国画线条高超的概括能力。文殊变以单线勾描水波,虽显得单调,但相比敦煌早期壁画山水画中的水的刻画,已有了很大的进步。画者同样注意了水法的提按、转折、曲直的变化,是西夏时期山水画中水法的代表作。

15.3.2.2　水云相连的处理——自然和谐

古人说:"画云不得似水,画水不得似云,入手工程不可忽之也。"云水均是"无常形而有常理"的,由于它们在形象感受和艺术处理上比较接近,因此,我们要特别注意画面上同时出现云水相连的处理,尤其在工笔山水,云和水均以中锋线勾出时。这要求作者具备运笔取象高度的概括能力。

普贤变局部中云水相连的处理，自然和谐，其云水法采用中国画白描手法，云用装饰性的圆润线条勾出，用白粉罩染；水则采用细密笔线勾写，笔线方圆之间，表现出水波起伏、荡漾自如的意境。宋人佚名作品《江天春色图》局部中，云水的处理上与普贤变中的云水相比，装饰性减少，现实性形象增多，做到笔之所至，"意以为云则云，意以为水则水"。此幅勾云甚有唐人遗意，用笔精到，笔意较为松动，与勾水所用的较凝重的笔线形成对比。

15.3.2.3 竹的画法——可证中原文化的影响

西夏《水月观音》中修竹苍翠，与辽代《竹雀双兔图》中的双勾墨竹有几分相似，同是源于中原五代宋初黄荃父子的宫廷花鸟画的格法。西夏和辽代的绘画艺术与中原画风的可比性，可证明当时中原汉文化对周边不同民族绘画的影响。

### 15.3.3 五代 61 窟五台山图山水画法

15.3.3.1 画面结构——宏大严谨

五台山图是全景式的构图形式，这种鸟瞰式的散点透视法在本章隋唐部分已有分析。这种构图形式更利于画者经营位置，自由创作。中国山水画之所以能画出百里山川，在于中国传统的绘画早就突破了时空对画面表现的局限。五台山图创作时期与五代董源、巨然的山水画兴起，时间大致相当。五代时期董源的《龙袖骄民图》、《夏山图》，巨然的《秋山问道图》，之后北宋范宽的《溪山行旅图》、许道宁的《渔父图》等等都是全景式构图法。在这些作品中，山水空间表现兼具宋代郭熙在《林泉高致集》中提出的"深远，平远，高远"，以及韩拙在《山水纯全集》中提出的"阔远，幽远，迷远"，五台山图也有同样的宏大表现。[1]

15.3.3.2 设色——清雅和谐

五台山图以青、绿、赭为主色，作淡皴染，画面已显示"水晕墨章"

---

〔1〕王伯敏：《莫高窟壁画山水五探》，收入氏著《敦煌壁画山水研究》，浙江美术出版社 2000 年版。

的写意山水技法之先声(见图15-29)。图中描绘了青色的瓦,绿色的屋檐与屋脊,朱红色的桥面,加之白色院墙,赭色的山冈,色彩清雅和谐,破民间画工用色重浓丽的常规。

15.3.3.3　道路——连贯巧妙

五台山图中山林、道路的画法,作为山水画史的研究部分,有着它的独特性和艺术价值。数百里的圣地,全由山坡、道路来连贯。所画构成分隔的不是云烟,而是利用高低、大小,以及横、斜、曲直线条构成,自然天趣。其中道路的画法,以弯曲形状予以表现近及远的透视关系,这与五代董源的《洞天山堂图》、巨然的《秋山问道图》等作品中表现的山径透视有相似之处,都传达了"路曲景深"的意味。

15.3.3.4　题材与体例——结构紧密的现实性艺术

五台山图是主题明确、独立的大型的山林寺院图,兼具佛教性质和地图性质。它又是富于现实主义的创作,是山水画与社会生活紧密结

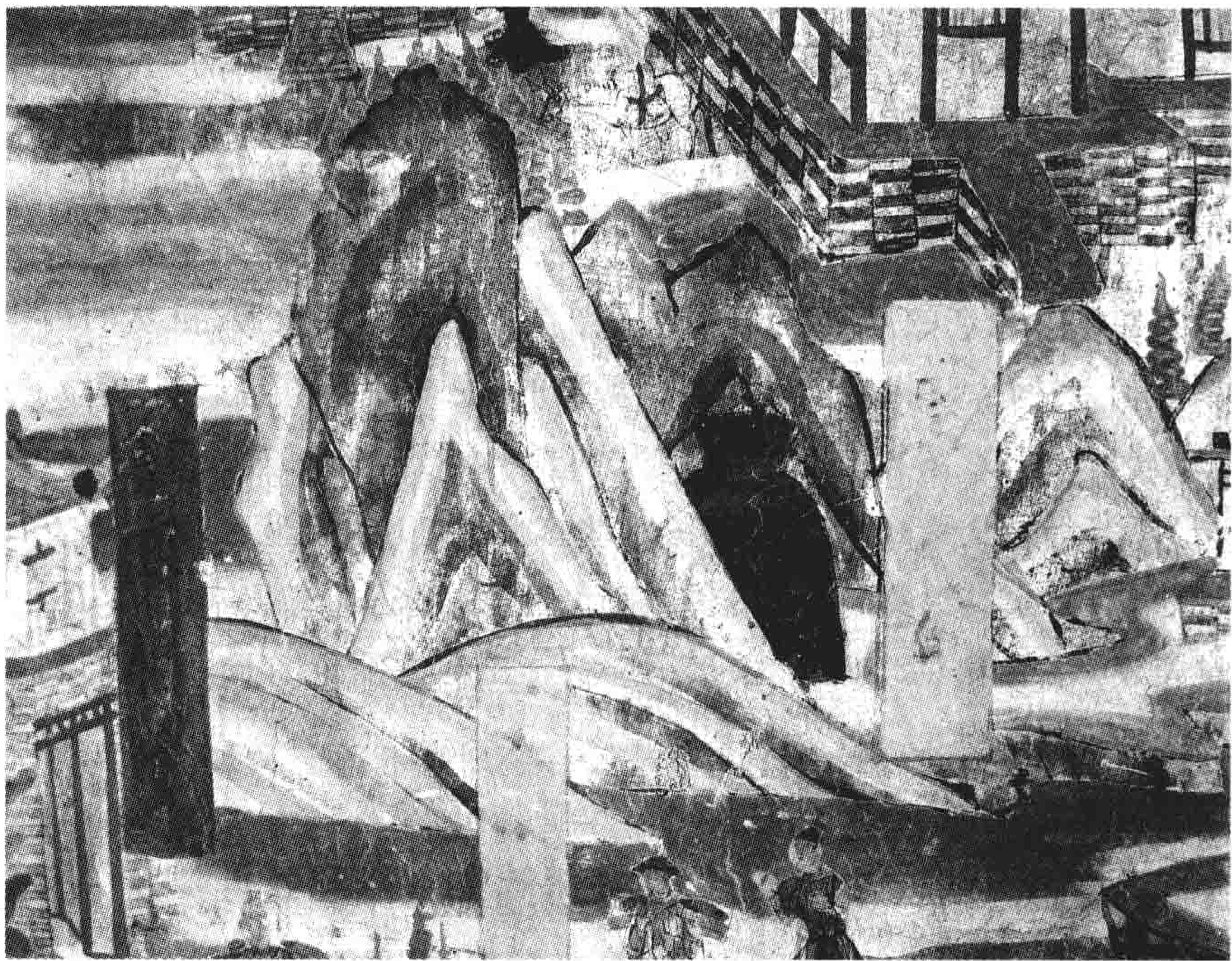


图15-29　五台山　61窟(五代)

合的山水人物故事画。五台山图如实地描绘了10世纪后期的社会风貌，给观者展现了当时敦煌画师眼中的中原壮丽山河，反映了五台圣地在中古时期的繁荣（见图15-30）。同为风俗画，若说宋代张择端的《清明上河图》是以描写细腻著称，那么第61窟的五台山图则以结构宏阔而引人注目。这种画风，在敦煌壁画中有一定的传承性。在敦煌中期壁画中，如第23窟盛唐法华经变中药草喻品局部，榆林25窟唐弥勒经变中农耕、嫁娶、罗刹扫城等等，都是这种所谓的山水人物画，也可称为风俗画。在五代之后，这种画风被传承了下去。

15.3.3.5 树的描绘——不断丰富

五台山图中树的画法，相比早期富有装饰性的"伸臂布指"已向具体写实画风推进。经过分析比较，发现画面中树的表现手法大致可分为9种，大多是先勾描、后晕染的表现方式，率意天真。有的树已表现出自然婀娜的身姿，并且讲求"树分四枝"的法则。树的表现手法，有富有装饰性的对称画法，也有富有写实性的手法，表明敦煌壁画山水画中画树的技法随着时代变迁在不断丰富进步。

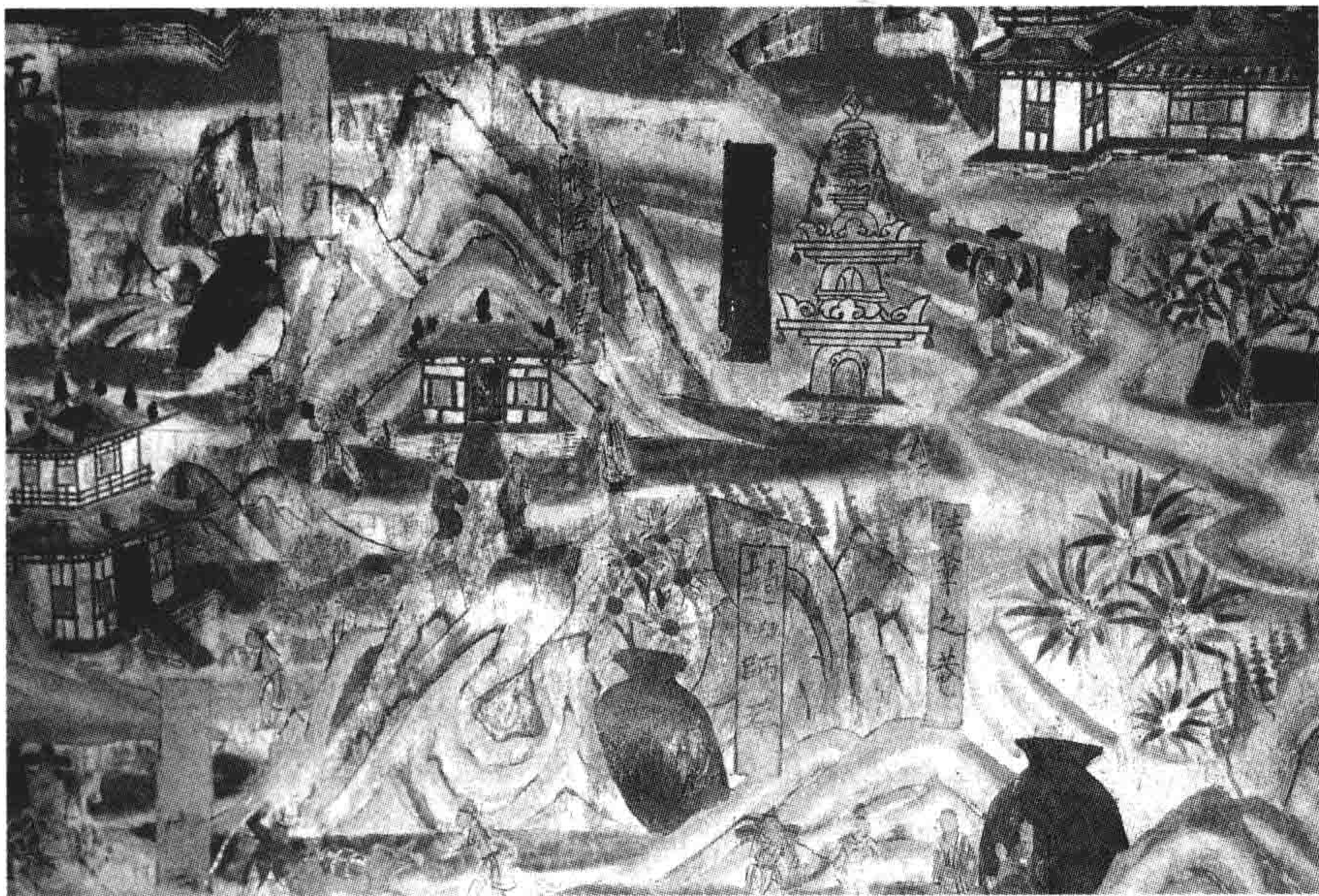


**图15-30 五台山 61窟（五代）**

## 15.4 敦煌壁画中的山水画的艺术价值

敦煌壁画是中国古典美术的重要组成部分,仅从美术史的角度来看,它就包含着难以估量的意义和巨大价值。敦煌壁画山水画及衬景山水景致是敦煌壁画的组成部分,也是敦煌佛教绘画的组成部分,它在中国山水画史研究方面有着重要的价值。

**形象地拓展了佛教故事表达的空间** 视觉艺术,要由可视的艺术语言来表达。山水景致在绘画中成为人物情节的连贯,使客观存在的世界形象化。对于这些佛教壁画,如果缺少山林水草、树木杂花、飞禽走兽的衬托,画面会索然无味。在历史上,人们意识到的空间,一是与生活紧密联系的生活空间,一是自然空间。生活空间是有限的,而自然空间是广阔的。佛教绘画中画山水,是在艺术上反映空间,是人类所共有的对空间的需求。人们已习惯把想象中的佛教世界社会化,观者在观赏壁画、接受宗教教育之余,山水画给佛教故事更增添了境界意趣,使观者获得更宽裕的精神空间,得到更多的美的享受。

**早、中期敦煌壁画山水画是中国早期山水画史研究资料** 唐代是我国山水画发展的兴盛时期,吴道子、李思训、李昭道、王维等都在两京寺院里绘制了大量的山水壁画。可是盛唐诸家的山水画真迹几乎没有流传至今的,形成山水画史上的一大缺憾。

魏晋南北朝学术文化的发展使得美术理论家对绘画艺术的认识达到较高的层次,对绘画的认识融入对人生的认识,绘画理论体系的形成及其发展成为必然之势。山水画论在此期间也逐渐形成,其中最重要的文献,如顾恺之《画云台山记》,南朝宗炳的《画山水序》和王微的《叙画》。这些山水画论的精深阐述,给予后来中国画题材的分化以限定和启示,为后来中国画理论框架的确立进行了全面的开拓。唐代的美术理论家深化发展中国古代美术理论,以张彦远为代表的美术理论家把绘画艺术推上中国正统文化的行列。中国第一部系统的画史《历代名画记》在唐代的出现,系统全面地总结、梳理了中国历代绘画艺术及

其理论成就，将以往被视为工匠之属的画人、画迹以史传的形式记录下来，从中可窥见我国唐代以及唐代以前古代绘画的概貌。其中的《论画山水树石》，对中国魏、晋、隋、初唐山水画的风格面貌及演变历程进行了阐述，我们从中可了解中古以前山水画的风格。但画史毕竟是理论文献，而敦煌早、中期壁画提供的具体的形象资料，印证了文献史料的记述，在一定情况下弥补了文献的不足。

**为后人学习中国传统青绿山水技法提供宝贵的资料** 在感叹其艺术之辉煌的同时，我们对敦煌壁画中的山水画风进行分期研究，更能深刻地感受敦煌壁画的丰富，也从中认识到佛教绘画对中国传统重彩画风发展完善的影响。中国卷轴画中的青绿山水画风是佛教绘画的延续。隋唐存世的“细密精致而臻丽”、“勾金染碧”绘画风格的卷轴青绿山水如今已罕见，敦煌早、中期壁画山水填补了这个空缺，为我们探索学习中国传统青绿山水技法提供了宝贵资料。敦煌壁画中的山水画画风对卷轴画中的青绿山水乃至后世的工笔重彩画风有深远的影响。

**提供形象资料证明了中国民族文化的一脉相传** 敦煌壁画艺术是我国历史上各民族在宗教信仰与意识交往中的结晶，是中国各民族源远流长、互依互存的历史所形成的重要标志之一。通过敦煌各时期壁画山水中的树石法、云水法、亭台楼阁法，画面结构，人与景的关系处理，笔法，晕染法与同期的中原及东南诸地的山水画画法的比较研究，让我们清楚地看出它们的艺术表现在历史上的连贯性，说明远在雄踞两关、地接西域的敦煌，与中原有共同的民族性，共同的文化内涵，其宝贵的形象资料证明了中华民族文化的一脉相传。

# 16 敦煌壁画之色彩[1]

色彩的总体,要表现一种意义,没有意义,便一无美处。

——罗丹

举世闻名的敦煌莫高窟,是中华民族艺术遗产的宝库,敦煌壁画艺术的发展,展现了我国民族绘画传统艺术的不朽成果,受到国内外高度重视,人们已从各个不同领域对其研究并给以高度评价。在保存完好的492个洞窟内,除塑像外,单壁画一项就有45000多平方米,其数量之多、质量之高、规模之大,为世人所震惊,不愧为世界艺术史上惊人的伟迹。凡到过敦煌莫高窟的人,无不被那富丽堂皇的色彩气氛所感染而赞叹不绝。敦煌壁画作为我国传统绘画的重要方面,在色彩领域取得高度艺术成就,却并未得到相应的评价和重视。在现有的敦煌艺术研究中,谈及色彩时仅作一般的概括介绍,缺乏必要的理性的分析和研究,而在我国传统绘画技法理论中,也很少谈及色彩的作用,大凡都在笔、墨、神、韵四个字上做文章,甚至以笔、墨二字概括中国传统绘画的技法,对色彩的淡化和轻视已是习惯成自然,几乎到了被忘却的地步。诚然,笔、墨确系中国画之特色,自当不可忘,那么色彩就与中国画特色无缘?其实,色彩与造型是绘画艺术的两大基本要素,形与色各自都具有相对独立的艺术审美功能,同样具有艺术的高度、技术的难度和理论的深度;笔墨本是归属造型的范畴,理论上是不能把色彩归属于笔墨之内的。色彩在世界绘画史中一直居于重要地位,对色彩的重视和研究

〔1〕本章由周大正撰稿,主要内容参考了周大正著《敦煌壁画与中国画色彩》,人民美术出版社2000年版。

已进入高层次发展阶段,从而又推进了绘画艺术的发展和创新。然而在我国传统绘画技法理论中,长期以来存在着对色彩的淡化与轻视的观念倾向,色彩被看成是西画和油画所特有的,甚至被视作非传统之洋货,排斥于中国传统绘画之正宗之外,形成中国画重形轻色和重墨轻色的观念。我国传统绘画技法理论似乎已被圈定在笔、墨、神、韵的范围以内,满足于民族特色之笔、墨优势,这种观念倾向势必将影响中国传统绘画的正常发展。其实,色彩本来就并非是什么洋货,它作为绘画的主要形式因素,在我国传统绘画中早就占有重要地位,敦煌壁画的色彩成果就是最好的证明。莫高窟中大量的壁画、图案和彩塑已突出地显示出色彩的高度感染力和表现力,其色彩的丰富性、色调的多样性和色彩结构的规律性,无不显示出高度艺术审美价值,充分反映出我国传统绘画在色彩领域由低向高的发展进化过程,尤其在隋、唐时期已发展到相当成熟的高级阶段,形成了敦煌艺术发展的高峰期,作为世界美术史上的惊人奇迹,足可与欧洲文艺复兴相提并论。色彩作为这一高峰期的艺术成果和重要内容,具有不可否认的历史价值和审美价值。不少优秀壁画实不愧为我传统绘画之色彩典范。然而这种民族的色彩传统却并未引起足够的重视,也未能从理论的高度进行研究和评价,为此本章以敦煌优秀的色彩作品为依据,以解剖分析之法对其色彩组合结构进行实证分析,从色彩的规律性高度进行剖析,总结其色彩效果的成因,这对于我国传统绘画走向世界,为更多的人理解和接受,以增强自身的生命力,促进传统绘画的继承和发展,是具有一定意义的。

## 16.1 敦煌壁画艺术色彩观

敦煌壁画作为我国民族绘画中的重要画种,是随着佛教的兴起而产生的,在内容上体现了中国佛教艺术发展的一致性,在形式上显示了中国美术发展的某些重要轨迹。色彩作为壁画的主要形式手段,有如大树之年轮,清楚地展示出不同朝代的时代特点和风格特点,反映出我国传统绘画在艺术形式、风格、趣味方面的不同,正在于观念的差异;而

绘画观念又是随着人类文明的进化而不断变化更新。东方和西方绘画在观念上都经历了由低向高的发展进化里程，这种差异正是在其发展进化中显示出来，逐渐形成了中、西绘画两大体系。受其观念的支配，在色彩使用上，中、西绘画逐渐形成了各自不同的色彩结构法，在色彩观念上和色彩形式上显示出中西绘画的不同风格和特点。敦煌壁画以它精美的色彩结构，作为中国传统绘画的杰出代表，反映出我国传统绘画在色彩艺术领域发展的高度。如何评价与认识这一高度，并非以泛泛几句形容词就可表达，既不能以现代某流派的观念来做标尺，也不能以西洋油画的观念来衡量其高低，必须以历史唯物主义观点，站在艺术发展的美学高度，综合古今中外艺术的本质、特征、功能及民族审美心理，予以客观的理性分析，方能得出比较客观的认识。只有对敦煌壁画在色彩观念、色彩结构和色彩效果三方面进行客观求实的分析，并与西欧绘画在观念上的发展作历史的比较，才能对敦煌艺术在色彩领域的美学高度产生足够认识。

### 16.1.1 装饰色彩传统的形成和特点

敦煌石窟所展现的是从北凉一直到元朝10个朝代的壁画，充分展示了中国绘画从佛教艺术到世俗艺术的发展轨迹，从内容情调、形式技巧和艺术观念上可明显地看出装饰艺术传统得到了连续性继承。装饰艺术作为我国民族传统绘画的母体，从一开始就以浓厚的装饰性作为表现形式的主要特点，并随着佛教石窟艺术的发展逐渐形成了一套装饰性的色彩结构法，它与传统的线描勾勒法和渲染着色法构成了传统绘画工笔重彩的表现形式，显示出敦煌壁画浓厚的民族特色，与西欧传统写实性绘画（指19世纪以前）形成了鲜明的对照。色彩结构作为绘画观念的一个方面，反映出中、西绘画的不同差异，同时也显示出色彩美感规律的一致性。中、西绘画无论在观念、形式和风格趣味上有多大差异，在艺术规律上却都是相同的。凡具有色彩美感的艺术必有色彩结构规律可以遵循，色彩美的规律是艺术家从长期艺术实践中领悟出来的，人们对色彩的认识随着绘画的发展在逐步上升，认识的升华必将导致观念的变更与进化，这种进化既不可能脱离历史的文化基础，也不

可能超越时代。任何民族和地域的绘画都经历了相当长的原始初级阶段,其绘画观念都很相似,几乎都是用勾线填彩的造型方法从摹拟物象开始的。不仅中国早期绘画是如此,西欧文艺复兴以前的绘画也属此类,绘画观念的简单、造型的稚拙及赋色的单纯,是一切处于原始初级阶段的共同特征。而处于原始起步阶段的绘画是仅仅依赖于某种功利目的而发展起来的。敦煌石窟艺术正是为了弘扬佛教这一功利目的而产生的,壁画的功利作用在于宣传和图解佛经故事,形式上是为了装饰彩绘佛教洞窟,造成一种宗教的环境和气氛,因而壁画的形式必然与这种功利目的相一致,在造型和赋色上必须与装饰图案相一致,实际上是把壁画的图像按照图案和纹样来绘制的。物象造型被概括成模式化的纹样和图案,色彩的结构更是按照图案装饰的方法进行,以色彩符号来区别物像图形。"一色多用","随类赋彩",画面的物像被概括成若干种颜色组成的图案,以色彩的点、线、面组成平面式的画面,此法当然离真实感相去甚远,但却是摹拟物像的艺术手法,它表现出的已不是自然形态的物像,而已被概括加工成装饰性的艺术形象。特定的内容要求特定的形式,神秘而抽象的佛经内容,只有采用象征性图像来表现,并不计较图像的真实感,色彩的使用也可以不受真实性的制约,画师们只需按照自己的色彩美感经验来组合画面,这种经验其实就是装饰色彩的形式规律性,它来自于画师对亭台楼阁建筑装饰彩绘的实践,画师们以师徒相传的方式,将我国民族绘画的装饰艺术传统带到敦煌莫高窟。装饰色彩结构法作为我国民族绘画的色彩传统,早在秦汉时期的画像石和墓穴壁画中,已初步形成我国传统绘画的基本风格。绘画观念与殷周时期一脉相通,其浓重的装饰意味和鲜明浓烈的色彩是民族形式的一大特征,从殷周到秦汉已逐步形成了一种基本格调和用色方法,敦煌早期壁画正是在此基础上兴起而发展的。

### 16.1.2 装饰色彩结构法的民族性

装饰色彩结构作为一种技法,到了北魏已经开始脱离原始稚拙的自然形态,并在画师们大量的壁画实践中得到了充分发挥。我们从北魏时期的壁画中可以看到那浓烈而又和谐的色彩对比、深沉而又明亮

的色彩调子和丰富而统一的色彩效果，具有强烈的艺术感染力。我们可以在254窟、260窟、435窟的壁画中真切地感受到这种浓郁而神秘的色彩气氛，它们展示着敦煌艺术早期的观念、形式和面貌，虽然笔法造型显得稚拙、粗犷，但色彩上已表现出相当高度的美感效果和强烈浓厚的民族特点（见彩图16－1）。出于民族的审美心理和审美欲望，壁画爱用鲜明的色彩对比与黑灰白等调和色巧妙搭配，单纯而简洁的用色，反映出热切而淳朴的审美愿望。这方面我国民间画师传有用色口诀："红间绿，花簇簇；粉间黄，胜增光；黑间紫，不如死；红间黄，喜煞娘；红冲紫，臭其屎"；"紫是骨头绿是筋，配上红黄色更新"；还有"紫多发恶，红主新，黄色少了多主淡，绿色大了也不新，上面三色均可用，唯有紫少画真新"等。以上口诀中可反映出我国民间色彩观念上的喜恶偏爱，虽然带有一定的偏颇性，但却反映出我国民族民间审美观念和认识。

然而，随着绘画的发展，观念在逐步更新，到唐代以另一种倾向反映出色彩的民族性，并以文人画家的画论经验反映出来，如："用色不以深浅为难，难于色彩相和"，"若火气炫目，则入恶道矣"；"大抵浓艳之过，则风神不爽，气韵索然矣"；用色应讲究"艳而不俗，浅而不薄"；"惟能淡逸而兼逸气，益淡妆浓抹间"[1]。这些作为当时文人及专业画家的用色经验，反映出我国传统绘画色彩观念的民族性：注重色彩的和谐，反对火气；注重淡雅、秀润，反对艳俗、轻浮；注重色彩沉着，反对浓艳炫目。敦煌壁画正是在这样的色彩观念指导下，表现出色彩的审美高度认识。

### 16.1.3 传统绘画墨与色关系的分析和演变

敦煌壁画色彩观念的民族性还体现在对墨、色的使用上，从大量的壁画色彩调查中发现，黑、灰、白在壁画色彩中占有很大比重。作为画中不可缺少的中性调和色，它们是壁画色彩保持鲜明与和谐的关键，鲜明的原色总是与黑、灰、白搭配使用以形成既对比又协调的色彩关系，

---

〔1〕周积寅：《中国画论辑要》之设色论，江苏美术出版社2005年版。

它们对壁画色彩效果的形成起着关键性的作用。这作为一条色彩形式法则,早已被古代画师所认识。随着壁画艺术的发展,对墨与色作用的认识越来越高,作为一种传统用色经验总结成墨与色的技法理论,如“以色助墨光,以墨显色彩”,“墨中有色,色中有墨”,“墨不碍色,色不碍墨,墨色交融”等,反映出对墨与色辩证关系的高度认识。以色彩学的观点来看上述理论,其实就是色彩的对比与和谐的关系问题。古人把深浅不同的黑、灰、白色以墨色来概括,用以表示与色彩的相互关系。这种墨、色观念随着壁画的发展与兴衰,出现了明显的变化。从墨、色比重分析,敦煌壁画有墨主色辅者,有色主墨辅者,有墨、色并重者,也有纯用色彩者。然而从总的发展倾向看来,从北魏至隋唐盛期这一发展阶段中,是墨色并重和以色为主的面貌,自晚唐开始到五代时期出现了重色轻墨的用色倾向。由于对墨色及调和色作用的轻视,导致了五代时期壁画色彩走下坡路的趋势,色彩艳丽而轻薄。由于失去黑、灰、白等调和色的衬托与对比,色彩显露出千篇一律的平泛和单调感。到西夏时期,这种倾向又转变成轻墨又轻色的弱化倾向,显现出一片石绿色为特征的清淡素雅之状。宋代开始对墨色作用高度重视,又转变成重墨而轻色及以墨为主的倾向。由于对墨色渲染的变化所产生的表现力兴趣越来越大,推动了中国水墨画技法的发展。从此,“以墨为主,以色为辅”的用色观念一直延续至今,形成了中国画色彩民族风格和特点。

### 16.1.4 传统绘画色彩观念的发展与进步

随着佛教艺术的兴盛发展,在唐代形成了敦煌艺术高度繁荣的昌盛期,隋唐时期的壁画充分反映出传统绘画观念的更新和进化。我们以北魏早期与隋唐盛期的壁画进行对照,便可清楚地认识这种进化。其表现在以下 5 个方面:

**绘画技法** 早期是简易的单线平涂加叠染的方法,线描还处于稚拙而粗犷的状态;到唐朝已是功力深厚的线描勾勒法和细腻的渲染法相结合,形成了工笔重彩的完善技法,具有充分而细致的表现力,作为传统的工笔画技法已趋于成熟和完善。早期以叠染法来表现人体面部

立体感的所谓西域之凹凸法，其实就是渲染法的前身，它是传统绘画在早期对表现物像立体感的初级观念意识，是初级立体意识与单线平涂表现形式的生硬结合，因而表现出的效果显得古板、稚拙和概念化。这种并不完美的凹凸法，在西魏以后被逐渐自然淘汰，柔和细致的渲染法取而代之，这种近乎平涂的柔和起伏感与单线平涂的表现形式更为和谐统一。渲染法的发明不仅用以表现人体和面部的起伏，同时广泛运用以表现衣纹的起伏变化，以及山、水、云、雾、花、石、树等景物的烘托，大大提高了工笔重彩的艺术表现力，加上线描技巧的高度讲究，标志着我国传统绘画在技术上和观念上的进化。

**用色** 早期壁画多用鲜明而简洁的原色与黑、灰、白搭配来组成不同色调，到隋唐时期已出现各种丰富复杂的复色和中间色，并在同一色种中也分出深浅冷暖的不同层次，色彩的丰富感大大加强，拓宽了色彩的表现力和感染力。如果说早期壁画反映出画师们对色彩鲜明感的认识，则唐代壁画已反映出对色彩丰富美与和谐美的高度认识。用色由单纯向丰富化的发展，标志着色彩观念的进化。

**色彩观念** 反映在色彩观念上是由主观的固有色观念向客观的光色观念的进化。中国传统绘画基本上是以表现物像固有色来组合色彩关系，不表现物像的光影和明暗变化，这是与西画观念的一个主要区别。早期壁画在用色上带有相当程度的主观随意性，所表现的并非是物体自然形态的固有色——为了组成装饰性色彩秩序，用色可以不受真实性的制约，同一颜色可以表现不同的物体，并不担心色彩的重复，及由于色块大小和形态的变化及色块组织的疏密、均衡、节奏等的变化，克服了色彩重复的单调感，然而在效果上与客观真实有一定差距。这种观念在隋唐开始出现明显变化。在隋唐的许多壁画中反映出色彩上已非常接近客观真实感，如隋390窟壁画上成排的佛像，就表现出处于逆光背影下的光色效果和空间层次感，这种根据客观自然形态的光色意识而对固有色进行的大胆变色，已跳出了主观固有色观念的束缚，反映出唐代画师们的色彩观念已进人高级认识阶段。

**色调** 更为明显地反映出观念的进化：早期壁画的色调比较单一，

多为土红底色的暖色调,结构上多为对比色调;到隋唐时期,壁画色调已极其多样化,既有对比色调,又有类比色调,还有柔和的中间色调和调和色调,也有花调子和灰调子等等,并在色调上展现出各种冷、暖、深、浅、明、暗、浓、淡、强、弱的不同个性,反映出壁画的色调意识越来越强。色调的多样化显示出莫高窟 492 个洞窟的不同色彩效果,打破了色彩类同的单一化。壁画色调的单一性向多样性的发展,是色彩观念进入高层次发展阶段的重要标志。

**形式特点** 作为装饰性壁画兼有工艺和绘画双重性,在敦煌早期是工艺性重于绘画性,隋唐以后则绘画性成分逐渐增强。唐盛时期壁画绘画性因素已占主导地位,壁画作为艺术创作的独立性和完美性越来越显著。由于当时对佛教石窟艺术的高度重视,一些著名的艺术家和文人画家把敦煌莫高窟当作发挥其艺术才能的机会和场所。画师文化艺术素养的提高,对绘画的更新与进化起着决定作用,在题材内容的扩大,世俗题材的增多,壁画的构图形式的多变,表现技巧的精湛,色彩的丰富,色调的多样,线描勾勒的讲究,造型功力的深厚,渲染技术的细致等方面,都充分显示出我国传统绘画艺术的发展高度。

### 16.1.5 中、西绘画观念的差异和发展轨迹

从北魏早期至隋唐盛期的发展阶段,把敦煌壁画艺术推向高峰期,时间正处于公元 4—7 世纪。与同时代的世界绘画相比,西欧绘画还处于原始稚拙状态,这个稚拙阶段几乎持续到文艺复兴之前,直到 15 世纪才逐渐形成西欧绘画兴盛的高峰期,即意大利的文艺复兴。若与唐代艺术高峰相比,时间上要相差 900 年。西欧传统绘画体系的形成和发展,主要是在 14—19 世纪这个阶段。我们以这个阶段的西欧绘画观念与我国传统绘画作比较,以弄清其观念的差异和发展轨迹。

凡处于原始初级阶段的绘画,其观念和技法都有很大相似性。西欧早期绘画同样是服务于宗教而兴起的,观念上继承了古罗马人体雕刻的写实传统,以真实感为技术优劣的标准。为追求写实的逼真,最有效的途径是写生。写生画法把西欧绘画观念引向了科学性、写实性、准确性的发展轨道。为达到这一目的,人们开始研究解剖学、透视学和色

彩学，形成了为表现物体立体感的光影明暗法的写实主义绘画体系。最先形成的是明暗法，它以丰富的素描和明暗层次表现出物体的立体感、质感、量感和空间感。以伦勃朗为代表的西欧古典油画把明暗法发挥到顶点，然而在色彩上却还处于一片"酱油汤"色调的单调状态。直到18世纪前后，色彩才逐渐进入高级发展阶段，18—19世纪形成写实主义油画发展的顶峰。然而照相术的发明，使写实性绘画面临挑战，它对绘画观念的冲击导致法国印象派的诞生。印象派画家以色彩明亮的光色效果和形式结构的崭新面貌，掀起了世界绘画史上一场色彩革命。欧洲传统观念开始被突破，打开了通向形式主义艺术的大门。艺术观念被导向形式主义多元化的发展方向，迅猛的观念变更导致了近代和现代艺术流派争奇斗艳的新局面。我们将西欧绘画的发展变化与中国传统绘画相对照，不难看出在绘画观念上走着两条不同的发展道路。在色彩上，西欧绘画注重色彩自然规律的探索，可归纳为写生色彩学；中国传统绘画注重色彩形式美感规律的探索，应归纳为装饰色彩学。两者都具有自己的形式优势，都具有同样重要的美学价值。我们以表16-1来说明中、西绘画观念和形式的差异。

**表16-1　中西绘画观念与形式比较**

| | 西欧传统绘画 | 中国传统绘画 |
|---|---|---|
| 绘画观念 | 写实性+科学性 | 装饰性+形式感 |
| 造型方法 | 明暗光影法 | 线描造型+渲染 |
| 表现效果 | 立体感和质感、量感、空间感 | 平面化的装饰性和绘画感 |
| 色彩观念 | 光色原理+明暗光影法 | 装饰原理+色彩美感经验 |
| 色彩结构 | 固有色+光源色+环境色 | 固有色+形式美感规律 |
| 表现效果 | 客观的色彩自然美感 | 主观的色彩艺术美感 |
| 美感规律 | 色彩以自然变化规律为主，以形式规律为辅 | 色彩以形式美感规律为主，以自然规律为辅 |

表16-1显示出绘画的观念差异和特点，然而这种差异并非绝对化。在中、西绘画中，两种观念的渗透、融合、结合的状况十分普遍，由此而形成了各种不同形式的风格和流派。中、西绘画虽然在色彩结构观念上存有不同差异，然而在绘画中都反映出对色彩美感规律认识的

一致性和共通性，都能从各自不同观念出发，通过各种色彩的对比和谐调的方法取得色调的统一与和谐，都在绘画中表现出对色彩丰富美、鲜明美与和谐美和形式美的高度认识，也都充分显示出色彩在绘画中的高度表现力和感染力，同样经历了由低级向高级的发展阶段。

### 16.1.6 色彩领域两种观念的融合与渗透

实际上中、西绘画的色彩结构中都包含有两种色彩的规律，只是各有主次罢了。敦煌壁画在色彩上注重于形式规律的运用，但也包含有色彩自然规律的因素，隋唐壁画中所表现的光色效果就是例证。西欧绘画虽以色彩的自然变化规律为用色依据，但也包含有许多形式美感规律在内。如色彩的对比与和谐法则，色彩的均衡法、谐调法、呼应法、渐变法等形式美感规律也突出地反映在西画中，尤其在19世纪印象派后期，随着对色彩形式美感的多方面追求，出现了各种不同形式的风格和流派，这显然是东西方文化艺术交流影响的结果。尤其是后印象派画家马蒂斯、高更、克里木特等画家，采用了装饰色彩结构秩序，取得色彩的对比与和谐，由此创立了独特风格，赢得了世界画坛的极高声誉。如马蒂斯的油画《画室》、《下棋者》及克里木特的肖像画，采用了装饰色彩结构秩序取得色彩的点、线、面，组成了平面化的装饰效果，无论在观念、形式和手法上都与我国敦煌壁画是同一路数。这种画法在西欧画坛出现时被看做是一种创新，可见绘画观念的新与旧也是相对而言的。看来，中、西绘画两种不同观念的渗透和整合是促进艺术发展的必然。装饰色彩结构作为绘画的形式规律，并非我国独有，世界其他民族和地域的绘画也有自己不同风格的装饰艺术传统；同样，写生色彩学作为色彩结构规律，也不是西欧绘画所独有，不能把它看做是外来的“洋货”而排斥。总之我们没有理由轻视我国传统的装饰色彩结构法而妄自菲薄，更没有理由固守其法而永不更易。中国传统绘画只有在观念的更新中才能取得发展。

## 16.2 敦煌壁画艺术色彩结构

绘画中任何色彩效果的形成都必有色彩规律可遵循，因为绘画色

彩美感规律是来自于作品的色彩效果。敦煌壁画的色彩结构所以给人以美感,是因为其结构符合于形式美感法则。内容和石窟建筑形式的要求,决定了壁画形式的装饰性特点,它采用了图案与绘画相结合的形式,为了取得形式的统一,而采用装饰性的构图布局和装饰性的色彩方法。

装饰性色彩结构的主要特点是按照装饰色彩的秩序来组合色调,讲究色彩均衡、韵律、疏密、节奏关系,把复杂多变的物像概括为平面化的大小色块,通过色彩的巧妙配置以形成整体的和谐与统一。为求得色彩的鲜明强烈的效果,多用原色来直接涂用,色彩单纯而简洁;为求色彩的丰富化,注重色彩的相互对比,通过各种不同性质的色彩对比,互相衬托相互穿插,以造成色彩并置的奇妙效果。色彩结构的均衡是装饰色彩的基本法则,以权衡整个画面的色彩布置,根据物像不同大小、形状、性质和所占位置的主次,构成色彩的均衡、呼应、节奏和疏密变化,以醒目的色彩来突出画面的中心及主要形象,并使所有颜色形成有机联系的统一色调。出于佛教内容的需要及民族欣赏习惯,壁画构图极为满而密,多为密体画,宏伟而繁杂的构图形式为装饰色彩结构提供了形象依据,人物图像相应缩小,造成了无数小而多变的色块,为色彩分布的疏密与均衡造成了自由发挥的条件,同时又十分便于师徒间流水作业法的展开。敦煌壁画正是充分发挥了装饰色彩的形式法则,使其既保持了色彩的鲜明度,又取得了丰富和谐的色彩效果。这种结构形式最有代表性的可算是五代 98 窟中的天问经变,其石绿与土红的色彩对比几乎布满了壁画所有部位,构成了画面的主色调。画面共用了 11 种颜色,都按主次分布均衡,疏密有序、主次分明、人物突出、色彩丰富、整体和谐统一,实乃装饰性壁画之典范。

敦煌壁画色彩结构的特点及色彩效果的形成与石窟环境有密切关系。作为石窟建筑室内装饰的组成部分,受建筑环境与空间的制约,受洞窟昏暗光线条件制约,并受观赏者视觉习惯的制约,壁画绘制者必须为适应这些客观环境与条件而作出周密的设计,要使壁画在昏暗的光线下显示出鲜明的色彩效果,只有充分运用对比手法以加强色彩的鲜

明度,以适应观者视觉的分辨力。在当时颜料种类不多、纯度不高的条件下,如不善用对比手法,不懂得对比所产生的色彩效应,将无法解释壁画何以会有如此瑰丽的色彩效果。如果都用些灰暗而暧昧的颜色,在昏暗的光线下势必含混一片,不装高瓦电灯则难以辨其形。壁画作为特定的室内装饰画,不能拿出洞外,它只能局限于洞窟内的空间范围内观看,画师正是为了适应这种观看条件来经营壁画的构图和色彩配置的。事实证明,壁画只有在洞内观赏时才会有最佳视觉效果。当我们把临摹好的壁画稿拿出洞外观看时,色彩效果就不如在洞内那么沉着而丰富,似乎失去了在洞内观看时那含蓄而神秘的色彩效果,这一现象说明壁画的色彩效果是借助于洞窟里昏暗光线的配合而产生的。由于同一颜色所处地位不同、所受光线强弱不同,其呈现出的明度和色度也不同,这就使相同颜色的重复产生了色彩变化因素,我们可以从在洞内拍摄的彩照中明显看出这种色彩变化,特别是白墙底色也呈现出深浅不同的柔和色彩,这种从洞外反射进来的柔弱光线等于给壁画笼罩了一层统一的光源色,把鲜明的颜色和谐地统一起来,增加了色彩的丰富感和谐调感。这是一条值得注意的原因,由此可以明白壁画之所以多用原色和对比色的道理。

我们从敦煌早期至盛唐时期的壁画色彩看来,在效果上虽然略有差异,而色彩总的倾向是沉着而高雅的,并不像晚清庙堂壁画那么"火气"和"恶俗",显示出鲜明而不艳俗、淡雅却不轻薄、浓烈而又沉着的色彩风格。为什么壁画大量使用鲜明的原色对比却不感到艳俗呢?其原因与壁画所用的颜料有关。古代壁画所用颜料大多为手工自行炮制的矿物性和植物性颜料,出于成本造价的经济原因,颜料多为自然材料研磨泡制而成,其鲜明度和纯净度并不很高,更赶不上现在化学颜料的纯度标准,可以说还制造不出比较纯净的三原色。颜料本身都多少带有某种倾向和其他色素在内,如石绿就带有白粉,土红带黑,石黄偏红,其他像花青、藤黄、赭石、胭脂、朱砂等也都有3种色素在内,所以颜料本身就比较沉着、稳重,好比经过专门调配的颜色一样,故而将这些原色直接涂用并不显其俗,尤其在洞窟的光线条件下更不必担心因色彩

过艳而出现不和谐与刺眼感。我们从敦煌壁画整个颜色调查看来,使用最多的颜色除黑、灰、白外,就是土红、石绿、赭石、石青、棕褐、朱砂等,壁画一般以这些颜色来组成画面的基调。像石黄、藤黄、朱红、花青、胭脂、靛青等,用的较少,一般用作补充色和点缀色,这也是同颜料的来源和造价之贵贱有关。从色相对比来看,敦煌壁画使用红、绿对比最多,朱、青对比次之,橙、蓝对比和黄紫对比较少。正是由于对某些颜色的偏爱和限制,形成了壁画色彩的民族特色。

### 16.2.1 对比色与调和色的关系

敦煌壁画色彩效果的形成,其关键在于色彩的巧妙搭配,而对比色与调和色的巧妙结合起了主要作用。在绘画中,色彩的对比与和谐关系的处理乃是绘画色彩学的核心问题,任何绝对化地理解对比与和谐,片面而过分地强调哪一方,都将导致颜色上的恶俗结果。对比色的大胆使用并不等于盲目滥用,实践证明并非任何强烈的对比色都能有好的效果,对比色必须依靠各种谐调手法方能存在,因为对比谐调是色彩结构中不可缺少而又不可分离的矛盾双方,是相互依存、相互制约的辩证关系。对比产生色彩的多样变化,而多样变化的颜色必须统一于和谐色调之中,方能显出丰富美。如果没有相应的谐调手段或离开了调和色的配合与衬托,鲜明的对比色将变得轻薄而艳俗,即便色种用的再多也难以出现丰富感。色彩的多样统一规律乃是不可更易的艺术法则。

色彩对比的含义有多种性质,敦煌壁画中所运用的就有补色对比、色相对比、黑白对比、深浅对比、明度对比、纯度对比等,而出现更多的是原色与黑灰白的对比。壁画色彩的多样变化正是依靠各种不同性质的色彩对比,造成错综复杂的色彩关系的。

从敦煌壁画的调查看来,出现最多的补色对比可算是土红与石绿,这是一对美妙而和谐的对比色。石绿在土红类色的对比与衬托下,显出翡翠般的明亮,在暖色调中起醒目的对比和补充作用,使色彩取得视觉平衡,显露出鲜明而和谐的色彩美。众所周知,大红与大绿相并是极为艳俗的,民间口诀曰:"红配绿,俗簇簇"。这是因为红绿双方纯度太

高，色性极强，两色争艳互不相让之故，所以不相协调。然而土红与石绿是带有一定调和色素的对比色，红中带黑而绿中带粉减弱了色相差，加强了明度差，因而显得沉着与和谐。由此可悟出一条色彩相和的规律：凡带有一定调和色素和明度差的补色对比是和谐的，而过于纯净的补色对比则难以谐调。然而，单靠对比色本身的谐调，是产生不了丰富感的，鲜明对比色只有与黑、灰、白等调和色配合才能呈现出丰富而美妙的和谐。古代画师正是充分认识和运用了这一规律，在壁画中以多种形式进行创造性的发挥，才取得了丰富多样的色彩效果。黑、灰、白色之所以被画师们如此垂青，是因为它们属于中性调和色，可以和任何颜色相和，既可形成和谐的对比，又可衬托其他颜色的鲜明，并在对比中反衬出自己的色彩来。这种大胆使用对比色与调和色搭配并用的手法，无疑是一种色彩美感经验，它是古代画师们在艺术实践中悟出的色彩结构规律在敦煌壁画中的广为采用，北魏早期至隋唐壁画中尤为明显地体现出了这一特点。五代时期的壁画正是由于忽视了对黑、灰、白的使用，一味地追求色彩的鲜明，对石绿和土红色的偏爱而过量使用，大量的石绿色取代了壁画底色的统一作用，从而脱离了调和色的配合与衬托，导致了色彩结构上的“软骨病”。虽然色种用的不少，然而色彩效果仍显得贫乏单调，其丰富感反而不如隋唐时期和北魏时期。北魏壁画只用了 6—7 种颜色，却有丰富的色彩效果，而五代壁画用了 12 种左右，反而显得单调，其道理就在于此。由此可见画面色彩的丰富感并不完全取决于颜色种类的多少，而在于对比与谐调关系的处理及调和色的使用上。我们从壁画中看出，在各种复杂的对比关系中，使用鲜明的暖色与黑、灰、白的对比占有很大比重，这种和谐的对比关系是壁画色彩效果形成的重要因素，也是我国传统绘画色彩结构的一大特点。例如在北周 428 窟的善恶因果图中，画面主体人群由黑、灰、乳白、蓝灰、土黄和粉橙色组成的冷调子，在土红色背景衬托下形成了富有色彩的对比效应，只用了 8 种颜色，就组成了丰富而和谐的冷暖对比。这种以暖衬冷的对比效果可以在隋、唐的壁画中看到类似例子，如隋唐 397 窟西北藻顶乘象入胎图中就有类似的效果。唐代壁画正是运用这种和

谐的对比作了多种不同的发挥，使色彩与色调越来越丰富。

### 16.2.2 关于色调结构与色彩效果

敦煌壁画有自己丰富多彩的色调，色调变化显示出各朝代的不同特点，色调的不同个性又显示出各洞窟的不同特征。敦煌壁画的色调结构有自己的特点，与西洋画色调观念有所不同。作为装饰性绘画的色调主要取决于几种主要颜色的比重，凡占据画面最大面积的颜色就是主调色；色调类型和冷暖完全取决于三大色系即冷色系列、暖色系列与调和色系的比重（凡带有不同色彩倾向的黑、灰、白均属调和色系）。

我们从色彩调查纪录中看出，敦煌壁画的色调归结为三种类型：对比色调、类比色调与调和色调。三种类型又因冷暖色的面积与比重不同，各有冷暖之分，而三大色系比重的变化总是有大小轻重之差，比重较大的两个色系必将决定色调的倾向与类型，凡冷、暖色系比重大的必是对比色调，凡调和色系比重大的必为调和色调。在调和色调中，黑、灰、白比重的不同又可形成深调子、灰调子和淡调子。总之，占据画面最大面积的颜色决定色调的色彩倾向，出现最多的色彩就是画面的主调色。在三类色调中，主调色的不同色性决定了色调冷暖的不同倾向和色调个性。敦煌壁画就是以选用的几种颜色在比重上的不同变化而造成了色调的多样变化。然而，底色的运用对色调的形成起着十分重要的作用，由于底色在画面中占有很大面积、分布于画面所有部位，往往起着主调色的作用，它把分散的图像联系成一个色彩的整体，构成画面的完整统一。底色的主要作用在于在色彩上衬托主体，它在色调组成中具有对比与谐调的双重作用，装饰性色彩结构的一大特点，就是底色的选用决定了色调的类型和倾向。在敦煌壁画中对底色的选用是颇具匠心的，根据统计共有10余种之多，用得最多的底色为白墙底、泥墙底、土红底、灰色底和石绿底，此外还有少数用黑色、天蓝、粉土红、灰紫色、淡黄、粉赭、灰红等作底。以黑、灰、白和泥墙作底，是因为它们属于中性调和色，具有良好的衬托与谐调性，既能与主体色产生对比效应，又能以本身的调和性来统一色调。以土红、石绿及鲜艳色作底的，则是对比色调，在色彩对比关系上与前者正相反，即主体往往要多用黑、灰、

白之类调和色及与背景相反之色，与背景形成和谐的对比。这类对比形式在敦煌壁画中甚为流行，如北魏、北周、隋代壁画就流行以土红为底的暖红色调，257窟的壁画以统一的土红底与主体黑、灰、乳白、石青、石绿、土黄等构成艳丽而强烈的对比色调，可作为北魏色彩绚丽的代表作。254窟萨埵那太子本生图则以赭、褐、土红、黑、灰、紫灰、土黄组成了暖灰调，衬托出石青、石绿的明亮对比，暗中透亮，显示出宝石般的色彩效果。同样是这几种颜色，却在435窟天宫乐伎及千佛图中组成了另一种不同色调，以次序地变更固有色的方法形成了色调的多样变化。

在壁画色调结构中可以发现一条规律：凡色调个性越强的画面其色种用得越少，凡色种用得越多的其色调个性越弱，色调感强的壁画对颜色的使用是有限制和选择的。画师们并没有把所有的颜色都用到同一幅壁画中去求得色彩的丰富。从理论上讲，色调的统一与颜色的选择和限制密切相关，无论这种限制是客观条件所限还是有意识的选择，都具有色调结构规律性的价值。敦煌壁画正是由于不同的洞窟选用不同的几种颜色（少至5—6种，多达12种）而变化组成不同的色调个性，如果当时把所有颜色都平均地用到所有的壁画中去，那么壁画色彩将造成千篇一律的单一化格局，也就失去了色调变化的丰富性和多样性。

在装饰性结构中，色彩的丰富感并不完全取决于颜色种类的多少，色种用得多不见得就能产生丰富感。色彩丰富感主要来自于同类色之间的深、浅与冷、暖变化及色彩间的和谐对比，以复杂的中间色与调和色使色彩形成过渡和联系是形成色彩丰富感的关键。隋唐壁画之所以色彩丰富感较强就是这个道理，例如初唐220窟中药师经变图和阿弥陀经变图中暖色系列的深、浅，冷、暖变化造成了复杂的层次，冷色系列中就绿色而言就有4种不同深浅层次，并与石青、淡蓝等组成了丰富的冷色系，加上中间色与调和色的谐调作用，形成了和谐的对比色调，并呈现出色彩的丰富美。又如唐代156窟中张仪潮出行图中的马队及人物服饰的色彩变化，充分发挥色彩对比与和谐的技巧，取得了色彩的丰

富和统一感。只有悟出了色彩辩证的规律,才可能画出丰富和谐的色彩效果,反映出唐代艺术家对色彩丰富美与和谐美的高度认识。

由于隋、唐时期画师们创造性地发挥了装饰色彩技巧,在色彩结构形式和色调多样化的探索方面所取得的开拓性发展,这个阶段成为敦煌艺术最辉煌绚丽的时期。色调的多样化反映出艺术家在色调个性与趣味上的多方面追求,一种是追求色彩的单纯与概括,画面类似套色版画效果。如 341 窟中的弥勒经变图,画面由 3 种深浅不同的颜色棕黑、乳黄、蓝组成强烈而深沉的对比,虽然色彩效果比较生硬,但却反映出作者是有意识在单纯之中求变化的形式探索,是对色彩单纯化和概括性的一种尝试。顺其思路,我们在 209 窟南壁的说法图中看出其发展轨迹:同样采用了版画式的对比,只是这里采用了类似色的深浅对比,即以明亮的乳黄底色衬托出几个棕褐色基调的菩萨像,再配以少量其他色作点缀,形成了丰富而和谐的色彩效果,成为暖色类比色调,其结构跳出以往对比色调的常规,是在单纯之中求丰富、在和谐之中呈变化的成功之作,显示出色彩和谐美的审美价值。类比色调的出现,打开了通向色彩丰富美与和谐美的大门,一批趣味不同的柔和色调与类比色调相继出现,用色上已逐渐改变了早期那种单纯简洁的作风,采用了各种中间色与调和色的柔和对比,使壁画色彩愈显丰富。57 窟中的说法图,220 窟的维摩诘经变和 322 窟的故事画中的菩萨像等,都是杰出代表,其柔和的底色起了重要作用,特别是巧妙地利用泥底本色与乳白、乳黄、粉橙等类似色造成复杂而微妙的斑斓变化,更增添了色彩的复杂变化。

在初唐 323 窟中的经变故事系列画中,就更显示出艺术家的高度色彩素养,尤其是南壁西侧壁画,色彩柔和、丰富、鲜明、和谐(见彩图 16－2)。值得注意的是,背景的色彩闪耀着冷暖变化的朦胧光辉,有如法国印象派《日出印象》的色彩感觉,其背景的山水采用了浅淡而柔和的冷暖色并置,造成了柔和透明的光色效果,衬托出浓重而鲜明的人群,形成了光与色的和谐统一,背景仿佛处于朦胧的空气之中。这种色彩的空间距离感的出现,标志着色彩已跳出了装饰色彩平面化的局限,

向着绘画性与客观真实性的方向进化。

色调意识和光色意识乃是色彩认识的高级观念,却在公元6世纪的隋代已经突出地表现出来。色调上除显示出冷、暖,深、浅,清新、浓重,强烈、柔和的不同个性外还出现了灰调子和黑调子等,特别是419窟的帝释天妃图就是用黑色涂底衬托出主体色的明亮,呈现出宝石般的色彩效果;而390窟的壁画则是典型的灰调子,画面各色都带有不同程度的灰色成分,类似油画中常用的灰色谐调法,其丰富而变化的灰色调佛像群在乳白色背景衬托下,如笼罩在晨雾的逆光背影之中,显出一种色彩朦胧美的效果。从背景颜色处理中发现其景物是按光色原理而进行的变色,如树的颜色就并非是常规的绿色,而是用浅灰色、淡青色和暖色来表现,这足以证明作者已有明显的光色意识和色调意识。隋代壁画和图案中所出现的色彩并置效应,与西欧印象派和点彩派的原理相似;其排列整齐的千佛图案,按一定的次序变化色彩,形成了绚丽而复杂的图案背景。由于选用的颜色不同,所造成的色调也各异,其效果之奇特可谓一绝,这其实就是运用了色彩并置法所产生的效果,这种色彩并置效应在敦煌的许多藻井图案装饰中得到充分的发挥。

追求色彩的和谐美与光色意识的觉醒给色彩带来了远近感和虚实感,丰富了色彩的表现力,使传统的装饰色彩结构向客观真实感迈进了一大步。由于色彩感染力的强化,使线描相应淡化,线条则越来越弱,甚至隐而不见,色彩以它强盛的感染力占据了壁画的主要地位。

敦煌壁画色彩效果与人物肤色的多样变化有直接关系。由于人物面部和身体裸露部分占据画面不少面积,又是视觉最注目的部位,所以肤色的变化对色调的丰富和谐起着重要作用。仅唐代壁画就有十几种不同肤色,出现最多的是黑、褐、灰乳白、肉白、淡土红等,也有淡土黄、肉色、粉橙色、赭红色、红色、灰蓝,及各种不同深浅的素面色。壁画以不同的肤色来表现人物的民族、地位、身份和性格之区别,虽是表现皮肤的固有色,却带有强烈的主观随意性。值得注意的是,竟有如此多的佛像和菩萨的肤色是用黑、褐、赭红、灰等深颜色来表现,并非是常用的肉色。这绝非偶然,其用色的大胆十分值得研究。一种说法认为是壁

画年久氧化变色所致，我们固然可以从某些壁画中找到这种根据，但是我们又可从更多的壁画中找到并非变色的可靠依据，如在第 390 窟、220 窟、47 窟、57 窟中的巨幅经变图中，就有五六种不同肤色出现于同一幅画中，单用年久氧化变色是无法解释这一事实的，因为任何浅淡的肉色都不可能变出黑色来，整个壁画统一变得灰暗些实有可能，但色彩间深浅关系是不会变的，这肯定是作者有意识的色彩处理。之所以多用深色是出于以下几种原因：其一是为了区别种族、身份、地位、性格及人物类型。其二是用以表现处于逆光背影的色彩感觉，特别是当佛像群处于天空或浅淡色背景之中，以深肤色造成逆光背影的整体造型效果时。在第 390 窟、244 窟、217 窟、355 窟等壁画中可见到这种处理效果，这其实是光色意识在装饰性绘画形式的一种体现。与西欧油画的光色观念不同，它虽不直接表现光影明暗，但却表现出光影所形成的色彩感觉，是固有色与光色变化的结合。其三是出于艺术家对色彩美感的实践经验，深浅不同的中性调和色有利于色彩的对比和谐调，即以深沉的肤色与服装和景物的鲜明色形成和谐的对比，拉开肤色的深浅差距是为了加强视觉的显明度，有利于突出人物整体形象。总之，肤色的多样化是一种色彩语言，对于表现内容和色彩效果的丰富性起着不可忽视的重要作用。

通过对敦煌壁画的色彩从观念到形式结构的分析，可以看出我国传统绘画色彩领域的高度发展和成就，然而这一成就却并没有得到持续的继承和发扬，从晚唐至五代时期就已出现了逐渐下滑的趋势，呈现出程式化与类同化的倾向，色彩上开始片面地追求鲜艳和华丽，忽视了对黑、灰、白等调和色的使用，淡化了对色彩和谐的高度的认识。由于缺乏对隋唐壁画色彩成就从理论上科学的客观的总结，以至于逐渐丧失了这一优良传统。五代壁画色彩之所以出现艳丽而单调的倾向，与官府画院的管理有关。官府意志的审美口味对画师们在艺术上提出了规范化与程式化的质量要求，在某种程度上限制了画师们艺术创作的主观能动性，所以质量上尽管画得严谨细致、工细至极，但色彩上却因缺乏调和色的配合，对石绿的过量使用，造成了色彩的轻薄与浮华，这

种重色轻墨的观念倾向又导致了西夏壁画"一片绿"的色彩特征。宋代开始出现了与此相反的倾向,即对五代重色轻墨作风的反弹,在用色观念上转变为以和谐为主导的倾向,形成了重墨轻色和以墨为主、以色为辅的用色观念,并作为用色经验被文人画家以画论方式给予理论的肯定。这种观念倾向影响到宋代和元代的壁画风格,虽然也有一些杰出的壁画色彩,如五代61窟的壁画和元代3窟千手千眼观音及元代465窟的密宗天顶壁画,以极其工整细腻的工笔重彩技法与富丽堂皇的色彩成为元代壁画顶峰之作,然而这一时期总的看来壁画已呈现出色彩淡化的倾向,它的重要作用被笔墨和渲染所替代。到清代,一些"好心人"用极为艳俗的色彩对莫高窟的某些洞窟进行了"翻新",由于缺乏色彩的基本常识,反而破坏了原来的面貌,呈现出一些恶俗的衰败景象,已无审美价值可言。宋代以后,传统绘画的重心由壁画转向世俗的水墨画和文人画,宋代文人画家的用色观念成了传统绘画的"既定方针",重墨轻色的观念倾向几乎持续至今,虽其作为传统绘画的一种风格特点无可厚非,但如把它当作是传统绘画用色的法则和规范,确有重新商讨的必要。

## 16.3 敦煌壁画典型洞窟色彩实证分析

### 16.3.1 西魏249窟

249窟处于北魏与西魏交替时期,是保存得相当完好的大型殿堂窟。跨进西魏初期的249窟,无不被那绚丽的色彩氛围所震撼(见彩图16-3)。壁画明丽的色调、秀丽的人物造型、空阔的天宇、飞舞的神女、生动的物像、华丽的装饰,展现出一个生机勃勃的全新艺术世界。石窟艺术是一种综合性很强的艺术,建筑、彩塑、壁画和自然环境之间,均有密不可分的内在联系。窟内光线较暗,与窟外宽广明亮的环境形成强烈对比。观者一进洞窟就感受到一个相对封闭的、色彩斑斓的、庄严神圣的佛国世界。窟内有1佛2菩萨,壁画绘在窟内四壁和顶部,满布全窟每一个角落,使洞窟变成了一个彩色的世界,像梦幻般美丽而神

秘。

**色彩分析**　249窟的色彩鲜明强烈，保存十分完好，颜色比较齐全，色度明亮，由此看来，可以基本排除变色的因素。洞窟壁画色彩美感的客观存在已是无可非议的现实，我们有何理由再给壁画蒙上一层变色的迷雾？更不忍心让如此美妙的壁画被打上变色的烙印。变色说的夸大化和误断与推想，其实是对壁画色彩成就的变相否认。美妙的色彩效果实在应该归功于画师们的辛勤创造和用色技巧，并非是变色带来的偶然效果。

249窟的色彩结构与257窟相似，从画风与用色手法上看，可以断定是同一帮画师的手笔。它在技巧上显得更为成熟和细致，用色上拓宽了底色的变化和色调的对比运用，拉开了色彩的空间。洞窟四壁为土红底色的浓烈色调，壁画的底部与天顶为白墙底色，两种底色的交替变化，相互形成对比与衬托，造成了色调整体的节奏感与均衡感。其南北两侧的壁画以暖红色背景衬托出冷灰色的菩萨，突出了色彩的冷暖对比，并以深浅对比为辅助，造成了色彩浓烈与沉着的和谐对比。应该说这是一种极为高级的色彩对比关系，其中蕴含着色彩美的无限魅力，值得美术家们细细品味。

天顶壁画则是以亮衬暗、以白衬浓，绚丽的色彩随着它所表示的物像在天空游动，使天顶画产生出强烈的色彩运动感，表现了天堂人间的勃勃生机，令观者心旷神怡。土红色的花边图案把天顶划分成五大块独立的画面，分别表现了东王公西王母道教神仙和羽化登仙的尊神；四披下部描绘人间景致，山峦绵延、树木丰茂、野兽穿行、猎人张弓，充满一派生机。绚丽的色彩构成了满天飞舞的花斑，其实用色十分单纯，除了白墙底色，画面主要用石青、青莲、土红、肉黄、黑、紫灰等六七种颜色组成。以石青与土红的鲜明对比为主调，鲜明的黑色使天空更显清新明亮；单纯而简洁的颜色，靠色块的形状大小与疏密位置的分布，构成了壁画的色彩节奏；白底色与黑、灰色的调和作用，使壁画的鲜明色具有了和谐统一的基础。单纯而简洁的色彩关系，为装饰性壁画获得了朴实的美感效果。

**佛像图案的装饰美** 值得观者注意的是,天顶与墙交接处的一圈伎乐图案,以其丰富多样的姿态美和变幻无穷的色彩美,给观者留下了百看不厌的美感印象。之所以能有如此丰富耐看的效果,就在于统一的形式中包含丰富的变化。它是由许多不同姿态、不同构图、不同色调的肖像画排列成的图案花边。单独看仿佛是一幅幅精美的油画肖像,其中色调的变换是十分值得研究的:总共不过六七种颜色,除了肤色是统一的紫灰色外,其他颜色则按照背景、衣服、飘带、光环、裤裙的不同次序进行,使各个单独画面无一类同,造成色调变幻无穷的丰富美。由构图的变化、姿态的变化和色调的变化,构成了艺术美之多样性。紫灰色的人物肌肤与基本形式的统一性,使丰富变化的色彩保持了和谐与统一。一圈图案花边就足以体现出多样统一的美学基本规律。以佛像、菩萨、乐伎作为图案纹样在敦煌壁画中的数量不少,其色彩结构多有不同,有的千篇一律、单调乏味,如印章般地整齐划一,起到糊墙纸般的装饰作用,令人一眼望穿不再细看;另有一种虽然图像千篇一律,其色彩却次序变化,使单调的纹样又组成规则的图案效果,但终因纹样的千篇一律,不值得一一观看,最多充当花式糊墙纸的作用以填充洞窟壁画之空白。与上述图案相比,249 窟的乐伎图案则具有非凡的创造性,作为一条图案装饰带,具有如此丰富耐看的色彩艺术魅力,不得不令人叹服。其实它仍是按照装饰图案的用色法则绘画的,只不过摆脱了刻板的二方连续和四方连续的固定法则,又突破了物体固有色的限制,结合了绘画性之变化规律,在有序的排列中,营造了无穷的变化,在有序与无序的交替变化中,构成了整体色调的和谐统一。

**颜色的选择** 色彩美的产生不仅依靠颜色的组合关系,同时取决于颜色自身的成分。

颜色的选择对于色调的构成是个关键。在壁画样稿确定后,选取哪些颜色来搭配组合,这是画师们必须面对的复杂问题。画师必须在着色前对洞窟的色彩效果有一个总体设计和安排,否则难以把握完成后的效果。首要问题是选择颜色——用哪几种颜色进行组合方可产生最佳效果,一直是画家费尽脑子探索追求的复杂问题。颜色的选择范

围实在太大,不仅是红、黄、蓝、白、黑 5 原色和色相环中的 12 色,各颜料之间相互调配可以产生成百上千种不同的颜色。其中哪些该用,哪些不该用,总得有一定的法则来控制。这种用色法则就是现代的所谓色彩构成,它的复杂性就在于对选用的颜色所产生的效果预先估计,画家的主观设想与最后的效果是否一致?更为复杂的是选取的颜色组合能否产生色彩美感效果?这绝不是一般人想象的那么简单,如"有什么颜料就用什么","颜色越多越好看","颜色越鲜越好看"等等之类,画师们必须凭着自己的实践经验和审美修养对颜色进行选择。颜色一旦组合在一起,就存在着是否和谐的问题。鲜明的颜色难以和谐,各种最鲜明的颜色同在一幅画中往往会不谐调而失去色调的个性。色调的和谐是产生色彩美感的基本条件。色调的和谐统一取决于对鲜明颜色的限制。纯度很高的鲜明色尤其不能随意滥用,它将对色调的和谐起反作用。颜料中纯度越高的,其个性越强,调和性就越差;反之调和性越好的颜料则个性越弱,黑、白、灰色就是调和性最好的颜料。各类不同的复色和中间色都具有不同程度的调和性。画师们只有熟知各类颜料的性质和性能,并根据画面构图所需对颜料进行选择和限制,方能控制预期的色彩效果。

颜色的限制,对于画师来讲是一种很高的修养;限制鲜明色种的过多使用,就是这种修养的重要方面。从 249 窟的壁画中,我们将天顶画与壁画的用色进行比较,就会发现:最常用的石绿色仅在墙面壁画中使用,而在天顶画中没有出现;鲜明色中仅用了石青和青莲、土红 3 色作为对比色,而色相环中其他鲜明色均被限制。可见,画师在用色上是有所讲究的,至少是严格地控制了对鲜明色的使用范围,显示出画师们成熟的用色修养。

应该说颜色的限制含有主观因素和客观条件的限制两个方面。就客观因素而言,许多纯度极高的颜料在当时还没有发明,不可能有今天颜料盒中如此齐全的色种。

当时使用的大都是土制的矿物性颜料和植物性颜料,其鲜明度本身就不高。从颜色成分上分析,颜料中都带有不同程度的调和色素在

内，除青莲外其他颜料都达不到纯净色的鲜明度，也没有足够鲜艳的极端色可以使用。这是客观条件的限制，正是这一局限，使画师避免了对火爆极端色的滥用。这种条件的限制促使画师们发挥出艺术的智慧，在颜色的搭配组合上下工夫去探索色彩美的法则，这便是敦煌壁画在初创时期色彩获得成功的原因之一。如今看来，这正是绘画艺术得以正常发展的正道。

**颜料限制与色调的构成关系**　纵览敦煌莫高窟各个朝代壁画色彩概貌，便可清晰地看到色彩发展变化的趋势。它像古树的年轮一样，清楚地显示出发展变化的轨迹。色彩的"年轮"清晰地显示出两个不同的发展期，以初唐为发展的鼎盛期，从北魏至隋唐时期的壁画色彩呈现出一片和谐、温馨的色彩印象。颜色温文尔雅，不火不俗；色调变化神奇莫测，用色单纯之中求丰富；色彩浓烈而沉着，鲜明而和谐，呈现出一派色彩美的高级阶段的繁荣景象。而盛唐以后的色彩"年轮"则显示出逐渐下滑的衰落景象。若与早期壁画相比，可以概括为病态的发展阶段。何以会如此？在很大程度上似乎与颜料品种的发展不无关系。随着壁画的兴起，高纯度的鲜明颜料逐渐齐全，颜色的客观限制便逐渐消失，画师们很自然地把各种鲜明颜色都尽可能地用到壁画上，以求得色彩的丰富性，然而却事与愿违，想法并非不好，而客观效果却导致了壁画色调的单一化倾向。晚唐与五代时期的壁画就是这种单一化、程式化的典型，仿佛都是同样的色调、同一种面貌，单独看来很完美，工整细致，色彩花哨；然而和隋唐以前的壁画相对照，则明显地看出它的单调性，其绘画技术的规范性、人物造型的标准化、构图布局的程式化和色彩调子单调化，构成了五代时期的壁画特征。这一现象反映出一个有悖常理的现实：按理说颜料的发展越来越齐全，色种多了，应该是有利于壁画的艺术发展，然而发展的现实却并非如此。颜料的鲜明度增强了、品种齐全了，本应是一种有利条件，但却给画师们提供了使用和滥用鲜明色的方便。极端纯净的鲜明色和原色的滥用，使壁画颜色步入了病态，鲜明的原色一旦脱离了调和色的配合，就失去了色调和谐统一的基础。这就是后期敦煌壁画所常见各种病态之根源。到清朝时，

就是因用这种极其鲜艳的原色对敦煌的许多洞窟进行翻新和修缮,以至于使极为珍贵的艺术宝库中许多珍品遭受到恶俗色彩的破坏。造成这一惨重损失的人为因素,应归罪于对鲜明色的滥用,应归罪于修缮人的色彩知识的贫乏。这是惨痛的历史教训,足以引起人们的警戒。

### 16.3.2 隋 420 窟

隋文帝杨坚于公元 581 年统一中国,结束了魏晋南北朝近 300 年的分裂局面。隋朝在短短的 37 年中,在莫高窟造窟 100 个左右,这在隋朝前后都是绝无仅有的。隋朝前期,内政、外交政策开明、宽松,社会生产迅速发展,促进了文化的繁荣;加之隋代皇帝信奉佛教,使佛教艺术获得空前发展。隋代统一南北,带来包括佛教在内的文化上的大统一,佛教进入了一个南北融合交相辉映、承前启后的新时期。420 窟就是在隋窟造像最盛期完成的。隋代洞窟的形式结构、塑像形制、壁画风格、色彩调子都有着明显的特点,显示出一种蓬勃向上的生机(见彩图 16-4)。画风细密精致,色彩雄浑、华丽、浓烈又不失和谐。隋代的艺术在人物造型、构图设计、色彩配置、绘画技法、渲染技术等方面,都似乎都显示出一种向上发展的创新精神。隋代艺术承袭了北魏时期的优良传统,加进中原文化的介入和融合,有如两河交汇、相互渗透,使原来的西域画风相对淡化,中原文人画风逐渐有所显露。两种画风的融合,必然促进了壁画艺术繁荣昌盛的趋势。

**色调分析** 作为整幅壁画之局部,维摩诘单独看来色调是和谐而完美的。维摩诘图在暖红色的背景中突出了人物的黑白对比,画面中以不同层次的粉绿、灰绿与墨绿与土红形成对比,此外又以淡紫色与土红形成冷暖对比,这是壁画中常用的三色对比结构,即土红、粉绿、淡紫。表现主体人物则依靠强烈的黑白对比,以此衬托出人物的突出形象。深褐色的人物头部在暖白色的墙面衬托下显得突出而显眼。文殊菩萨的一组与维摩诘基本对称;作为辩论的双方,在用色上也有所区别。文殊一组弟子服装多用土红色与青莲,与深褐色人物组成了暖调子而与维摩诘一组形成对照——维摩诘一组中弟子服装多用灰绿色。从色彩效果来看,维摩诘经变图在色彩结构的安排是很高明的,色彩的

明度和纯度掌握得极有分寸，显示出画师具有极好的色彩素养，尤其是背景的色彩处理，体现出很高的用色技巧。北魏时期多用土红作底色但多为平涂，这里虽然也是以土红色作底，但已处理成为景物背景，图中可见亭台后面绘以灰绿色的竹林及褐色飞天，在土红色中并置了灰绿色，使暖红背景产生了奇妙的色彩感。色彩效果极佳的另一个因素是深褐色骨架的作用。画面多处使用黑色与深褐色，包括人物面部肤色及池中荷叶，好比套色版画之黑版，衬托出对比色的绚丽。深褐色的浓重色彩，好比交响乐中的低音部使音色厚重而明亮。在对比色的使用上值得注意的是增加了绿色系的丰富色阶，改进了北魏以前石绿用色的孤单，以石绿、灰绿、上绿、墨绿等深浅和冷暖不同的色层构成了绿色系的丰富色阶，使红绿对比产生了和谐与过渡的调和因素。图例中对红绿对比的纯度和明度掌握得极有分寸，是壁画获得最佳效果的主要因素。

**色调法的改进**　在颜料使用方面可以看出增加了某些新的颜色，如青靛、藤黄、朱红、土绿、金色等，增加了颜色的鲜明度。隋代调色方法的改进，对壁画色彩的丰富性起了一定作用。北魏时期用色多为原色的直接涂用，以保持颜色的鲜明度，而隋朝壁画的用色则多为二色或三色调配而成，使壁画色彩的成分和性能多样化、复杂化，这与隋朝统一后中原文化的相互交汇有密切关系，是壁画色彩技术得以发展的重要条件。

调色方法的改进也可从黑、灰、白的颜色中反映出来。壁画中的黑色其实并非是纯黑墨色，其中调合有红、绿、黄、蓝等各种颜料，使黑色转化为有冷暖色彩倾向的深重颜色，成为红黑色、深褐色、墨绿色、蓝黑色、紫黑色等等，这些浓重的“黑”色，在色调结构中不但起着重要的和谐作用，而且使本身没有色彩感的黑、白、灰色带着色彩倾向参与了色调结构的组合，这就使调和色系与壁画的色调保持了更一致的色调倾向。丰富的黑色系列在色调组合中所起的作用，有如交响乐中的低音部，使色调保持着厚重、沉稳的丰富层次。黑色转化为色彩的同时，白色与灰色也同样如此。可以看出，白色区的复杂色彩感，是由于白色中

调有各种少量颜色，使白色系列产生了丰富的浓淡层次和冷暖差别。黑、白系列的微量色差对壁画色彩的丰富感与和谐感起着至关重要的作用。在这一点上，中西绘画是完全一致的，其原理是相通的。

隋代调色方法的改进，使隋代壁画中出现了许多以前不曾用过的颜色，如草绿、灰绿、暗绿、粉橙、金黄、青莲、橙红，以及各种不同的灰色与复色——原色中并无这些颜料，必须通过几种颜料的调配才能调出该色。调色方法的进步，使隋代壁画拓宽了色彩的使用范围，增加了色种的多样性，壁画色彩由原来的单纯化向复杂化形成渐变。这种转变，使隋代壁画在色调的多样性与色彩的丰富性、和谐性上都超过了北魏时期。

调色法的改进、鲜明色种的增加、色彩领域的拓宽，是壁画色彩的发展条件。它有正反两方面的作用，其正面作用当然是主要的，然而同时也潜伏着不小的负面影响。壁画的绘制者如果不通晓色彩的和谐法则，不通晓色调个性的美学原理，不懂得掌握色彩的纯度和明度的分寸，这种负面影响将会恶性膨胀，导致色彩的艳俗、轻薄、生硬与不和谐。这种负面的影响在晚唐的壁画中才暴露出来，而在隋代的壁画中却没有表现，这是什么原因呢？作为学术领域值得探讨的一个课题，还应从色调的和谐来剖析。隋代壁画色种虽然多样化，然而其色调的和谐性并未丧失，其主要原因在于调和色的大量使用，尤其是黑色系列与白色系列在壁画中往往占有优势的比重，自然成为壁画的主要色，特别是黑色系列的大量使用，成为隋代壁画的一种色调特征。420 窟的藻井及四周的故事画，就是以黑色作为主要色的复杂画面，作为表现芸芸众生的无数人物，也是以黑色作为形象的色彩符号，除了卧佛与菩萨二人用金色表现以外，其他人物形象都用黑色来表现头部，甚至包括佛光在内都可用黑色来替代。可以肯定，这绝不是什么肉色变成的黑色。壁画中用棕黑色表现人物肤色、衣服、景物等等，黑色系列用量之大超乎寻常。黑色的基调，镇住了鲜明色的强度，衬托出鲜明色的明度，黑与青、蓝、绿、灰构成了壁画深沉阴暗的浓重色调，衬托出全身卧佛的金色光芒，对壁画起了画龙点睛的艺术效果。

敦煌壁画自开创以来到隋代所画的壁画,其色彩都能保持和谐的效果,根本原因就在于黑、灰、白的作用上。善于使用调和色并充分发挥黑、白、灰的调和作用,是壁画色彩成功的基本原因。

**装饰性的色彩结构** 420窟壁画具有内容和情节的完整性,也具有构图形式的统一性,其用色方法与壁画的图案装饰保持着形式上的一致性,然而又在用色上与纯图案有一定区别:纯图案用色可以完全不受固有色的限制,而装饰性绘画则因表现内容和形式美的要求,在用色上不能不考虑物像用色的真实性。色彩使观者能够辨认不同的物像和形状,用色必然要参照物像颜色的真实感,同时也要照顾到色彩组合关系的和谐性,其实就是装饰性与真实性相结合,两种用色观念并重的赋色方法。这就是装饰性绘画的色彩方法。装饰性绘画偏重于色彩的形式美,用色受平面的制约,在平涂色块的形式中进行色彩构成,其固有色的真实感并非是装饰性绘画的唯一要求,在大多情况下还必须服从于形式美感的更高要求。因此,追求物像真实感,往往是第二位的要求。可以说装饰性绘画中没有绝对的真实感可言。

**真实感的不同观念** 装饰性绘画的真实感不过是表示不同物像的色彩符号,一种颜色进入画中就表示物像的固有色。中国传统绘画观念历来把固有色视为色彩的本质,因为它是不受光线影响的物体自身固有的颜色。能够表示物体固有色特征的颜色都是真实的,即使这颜色并不真实,也无关紧要,只要它符合形式美感的要求便无可指责。

装饰性绘画的真实感与西方绘画的真实感存在着本质上的差异。西欧传统的写实主义绘画可谓达到绝对的逼真,不但表现出物像的立体感,而且表现出物像的质感、量感、空间感。它在用色上遵照的是科学的光色原理,追求物像在特定的光源条件下的色彩真实感。它可以通过写生,观察研究物像的光色关系,而用色是按照物体的固有色、光源色与环境色三者的相互关系来进行色彩分析,表现出在光照下的明暗关系和阴影关系。写实主义绘画将光色原理构成的光色关系视为色彩的本质,这便是中、西绘画在色彩观念上的分水岭。观念认识上的不同差异,导致了中、西绘画发展成为不同的两大体系。在色彩方法上把

西欧写实绘画归属于写生色彩学,把中国传统绘画归属于装饰色彩学,而敦煌壁画正是装饰性绘画的发源地,也是装饰色彩学的源头。

在绘画艺术领域的两种色彩方法,尽管在色彩的观念上、形式上和方法上有不同差异,然而在色彩美感的规律和产生的美感效果上却具有很多共通性和一致性。至少在色彩的形式美感的原理是相通的。这就是色彩的鲜明美、和谐美、丰富美三要素的合一。无论什么绘画,只要通过色彩来表现的任何画种都必然要遵循这一法则。

**装饰色彩法与写生色彩法** 写生色彩法虽然具有表现真实感的绝对优势,但也同时受到真实性的诸多局限。客观的真实性往往容易限制形式美与理想美的自由发挥。色彩方法的科学性与准确性把艺术导向客观真实性的尽头,然而真实性并非是绘画艺术的最高原则,真实性并不等于艺术性。真实美只是艺术本质中包含的一个方面,艺术美的本质中涵盖有主观与客观的双重因素,人的主观情感因素与形式美感经验是艺术美不可或缺的构成元素。高明的画家就善于从真实美的矿石中提炼出形式美的元素,创造出带有主观情感的艺术美。如果说写实性绘画有它自己的局限性,就正在于形式美的提炼和加工这一难点上。

装饰色彩法的优势和长处正与写生色彩法相反,其表现物像的真实感不如写生色彩法立体和具体,但在色彩形式美感上保持着相对优势,这正是因为它不受真实性的局限,使装饰性色彩在形式美与主观情感因素方面得以自由发挥,并占有主导地位,产生了与客观真实不完全相同的艺术美和理想美。它可以比客观的真实更高级、更典型、更集中、更美好、更理想,它妙就妙在似与不似之间也。以形式美感法则作为用色原则的装饰色彩法,可以允许用与客观真实不相像的色彩表现任何物像,它与装饰性绘画在物像造型、构图形式、色彩结构与绘画方法等各方面的装饰性特点相一致。由于摆脱了客观真实的局限性,装饰性绘画在艺术表现的手法、形式内容的选择与风格趣味的追求等诸方面,都进入了自由王国,这种局限已转化为装饰性绘画的特色和长处。

中国传统绘画正是在装饰图案的基础上起步发展的。它沿着装饰性绘画的发展道路前进，发展成为多种风格流派和画种形式，而就色彩方法而言，仍然归属于装饰色彩法的体系。

鉴于装饰色彩法的形式法则要求，我们可以理解敦煌早期壁画中何以多用黑色、褐色和灰色来表现人物的头部和肤色。420 窟的大量黑色人头，不过是装饰性色彩的一种表现手法而已，并非是肉色变化来的——我们不能用固有色的真实性来解释壁画的变色问题。

### 16.3.3 初唐 220 窟

初唐壁画展现了我国传统绘画在鼎盛期的辉煌面貌，220 窟壁画则是这一时期壁画的顶尖作品之一（见彩图 16－5），特别是东壁北侧及南侧的维摩诘经变图，其高超的绘画技巧、深厚的造型功力、高雅而和谐的色彩调子、细致精微的线描功夫、柔和微妙的渲染技巧，在构图章法、人物性格、表情神态、人物形象的深入刻画等各个方面都展现出绘画发展到高级阶段的艺术效果。

壁画的作风显示出文人画风的典型特征，这在壁画中体现得最为显著。该画风与阎立本《历代帝王图》极为相似，有可能是他年轻力壮之时在敦煌所作的代表作品（见彩图 10－6）。

据考证，初唐时期曾从中原内地请来一批专业的文人画家到敦煌投入壁画的绘制工作，如吴道子、杨惠之等，阎立本有可能也在其内，他们以石窟和寺院作为发挥艺术才能的重要场所。来自各地的无名匠师与著名的艺术家，以自己的艺术实践相互促进、争奇斗妍，将唐代佛教艺术的发展推向了高峰。

**色调分析**　底色对于壁画的色调统一感起着决定性的重要作用。初唐改变了以往以土红涂底的传统，多以石灰墙本色为底，或在画前先用透明的茶叶汁水或黄褐色透明颜料刷底色，其色感与泥壁本色相近似。用某种植物果壳或茶叶泡制的黄色汁水来涂刷底色，本是传统工笔重彩的技法之一，流传至今已成为工笔画家常用的方法，在绢帛和熟宣纸上作画，就常用茶水刷底色，造成一种柔和的古香色调。茶水本身柔和透明、高雅沉稳，是一种较为理想的中间调和色，这是其一；茶叶水

透明性好，刷底对深浅浓淡可随意调节，既可节省许多颜料，也十分便于施工操作。在浅淡的茶色基调上作画，可收事半功倍之效果。许多赋色不到之处，可保留茶色的色彩感，这种柔和的茶褐底使壁画笼罩在和谐统一的中间色氛围之中，再以白粉和深褐色染出壁画的深浅明暗层次，和谐的深浅浓淡对比，拉开了人物与背景色的色差和距离。在和谐统一的氛围中，鲜明色的使用受到了色调和谐的制约，底色的映衬作用在客观上限制了鲜明色和不和谐颜色的滥用。底色的统一性控制了画面其他颜色的鲜明度。底色的作用为画师们省去了许多处理颜色关系的麻烦，节省了时间、精力和颜料，在绘画施工中可收事半功倍之效果。底色的妙用，是工笔重彩技巧的组成部分，也是文人画风别具一格的绘画技巧。

**色彩结构分析** 可以看到，其用色是十分单纯、简洁而有序的，在和谐的茶褐色调中突出了几种性质的对比：一是深褐色与乳白色的深浅对比，二是土红色与石绿色的补色对比，其次是淡绿色与黄褐色背景的冷暖对比。深浅对比突出了文殊菩萨的主要地位，大块的土红色突出了下部帝王的重要地位。画中运用墨色渲染丰富了壁画的明暗层次，并与土红、茶褐、黄灰色构成了和谐的暖色系列群，与石绿形成冷暖对比，一切颜色均在和谐的共同性中统一起来，呈现出高雅而文气的色彩感。画中色彩的对比与和谐能兼顾和并存，体现了色彩美学中对立统一的辩证关系。认识并深悟其理，对于壁画赋色效果起着至关重要的作用。

色彩的文气与线描的文气加上渲染的精细微妙，构成了文人画风的三大特长，它促进了装饰性壁画向独立性绘画发展的技术进步。线描勾勒的文气表现在用线的细微及功力的深厚，淡雅的墨线和色线与衣物能融为一体，"含而不露"、"隐而不显"，在细、微、虚、弱的线描中隐含着挺拔的功力和准确的造型。近看有线，远看有形。在减弱线描显形作用时则突出了色块显形的作用，细致淡雅的色线与微妙高雅的渲染技法及文雅的色彩调子，构成了工笔重彩和文人画风的配套技术。它的表现效果，可谓"朦胧之中见细致，和谐之中见丰富，淡雅之中见

厚实,虚弱之中见功力”的含蓄深沉的艺术效果。淡雅的用色把许多陪衬人物沉浸在灰黄色的朦胧氛围之中,似有似无的浅淡描绘,使他们不可能与主要人物去争抢观众视线。用线用色的淡、雅、虚、弱和隐含不露的准确造型,使陪衬的人群和景物处于次要地位,观众若不细看不能辨其形。表面看来似乎表现得不够充分具体,许多东西似乎没有交代清楚,甚至没有画完,其实这正是文人画风的一大技法特点。由于圆润的人物造型与精细的线描肯定了形体的准确性,细微的渲染使人物表现虽淡雅却不显单薄、虽淡弱而并不轻浮,用色虽单纯而并不单调,其效果虽朦胧但并不空虚,对某些局部的简略描绘,也没有未画完的感觉,并不影响整体效果的完整性。

总之,这种淡、雅、虚、弱的处理手法,在效果上不但没有失去观众的注意力,实而吸引了观众的注意,增加了壁画的耐看性;它使观众不能一览无余和一眼看透,这就是减弱手法所产生的艺术魅力之所在。观者往往在模糊不清之处投以格外的注目,想细看究竟却又看不透,这便是含蓄手法隐而不露的艺术魅力。这种素养犹如武术家的内功,柔中有刚、虚中有实,可以四两拨千斤。这些特征无疑反映出大师的高度艺术修养,壁画的造型功力显示出画家并非无力对人物进行深入具体的描绘,而是无须和不必再画蛇添足,壁画中色彩配置的对比关系已足以突出人物的宾主关系。刻画人物的深入程度与色彩的显明度不能不受宾主关系的制约,否则将分散观众的注意力,反而影响到壁画的完整性。通常画家易犯的毛病是对画面的所有人物都要进行一番深入的描绘,唯恐其不突出,在用色用线上一视同仁地尽量鲜明,面面俱到的精工细雕,却往往带来了不耐看的反效果。事倍功半的结果令画家沮丧不已,其病根就在于主次不分的平均对待和喧宾夺主干扰了画面的视觉中心。画面如果没有隐、藏、虚、弱的艺术处理,必然使物像清清楚楚地暴露无遗、一览无余而无需细看了。文人画风在用色用线上讲究轻、重、浓、淡和虚、实、隐、藏,正是出于对表现物体明显度与清晰度的把握能力,这正是文人画风的一种修养和风格特点,也是区别于民间画匠作风的最明显的特征。在用色鲜明度的把握和造型清晰度的把握上能严

格分寸、掌握适度,乃是文人画风和工笔重彩的艺术特征。

中西绘画在表现观念上存有很大差异性,但在色调和色彩的运用上都有着广阔的发展天地,都可以创造出无穷无尽的色调和风格趣味。色调个性化特征只有在绘画发展的高级阶段才越来越明显,中西绘画的差异,并非在原始初级阶段就已存在,只有发展到高级阶段才逐步显示出其文化艺术的差异性。

历来中国画论中总是突出强调笔与墨的重要性,把笔墨视作我国传统绘画之强项,而把色彩视作弱项,自叹不如西画。色彩这一造型基本元素长期以来一直被淡化和弱化,在我国传统绘画的画论中仅占有很次要的地位,对色彩理论的研究和探讨几乎是空白。中国传统绘画色彩弱化的心态,在一定程度上影响了我国传统绘画的正常发展。然而,历史事实并非如此,敦煌壁画艺术证明,我国传统绘画的色彩不仅不是弱项,在历史上应该说是强项。敦煌莫高窟从北魏开创以来到隋唐盛期(4—7 世纪)的这段时期,其色彩效果表明它在当时曾处于世界领先地位,而西欧壁画的成熟期则在 14 世纪的意大利文艺复兴时期,晚于敦煌盛期 900 年。

从壁画的实证分析中可以得到如下结论:敦煌壁画在开创的初期,在绘画技术还处于起步的稚拙阶段时,色彩的运用已有较高的起点,因为它是以装饰图案的色彩方法作为色彩基础的;墨色并重的用色观念促使传统绘画在隋唐时期得以健康而迅速的发展,文人画风在隋唐的出现,表明我国传统绘画在用色观念上已进人高级发展阶段;许多用色方法及色彩效果与现代科学的光色原理相似、相近或不谋而合;工笔重彩的技术完善与色彩观念的配套发展,形成了中国传统绘画的形式风格体系,它拉开了与世界绘画的距离,并处于领先地位。色彩上形成了一套具有民族特色的装饰色彩体系,它与现代的平面色彩构成是同样原理,虽然在历史上没有给它以应有的理论肯定,但敦煌壁画为这一体系打下了坚实的研究基础。我国传统绘画在造型方面的发展相对缓慢的主要原因在于文明发展的历史局限。当时世界上还没有在透视学、解剖学和写生素描方面进行科学研究,这使我国传统绘画对形的表现

局限于平面的两维空间，使绘画艺术在造型结构的准确性、科学性和真实感方面有局限性，这本应归于历史发展的局限性，然而在现在如果还不能认识这种局限性，甚至把局限性也视作专长和特色，让其永久地局限下去，恐怕不应是我国传统绘画的发展趋势。西欧绘画之所以能在18—19世纪的高速发展，无非是得益于对素描写生的研究，透视学、解剖学与色彩学的问世，使西欧绘画在形与色两方面都取得了长足的发展。中国画在保持自身的笔墨优势的同时能否突破色彩弱化、淡化的用色观念的局限，是值得人们探讨的一个学术问题。

### 16.3.4 晚唐156窟

唐代后期的艺术出现了不少与前期不同的特点，若论浑雄健康、生气蓬勃，唐代后期显然不如前期，然而它是在前期的基础上发展起来的，在某些局部方面仍有超越前期的成就。总的说来，中唐和晚唐时期，壁画内容增多，意境却不很丰富，经变结构的公式化日益明显。唐代数量众多的大型经变画的蓬勃诞生，必然造成壁画在形式、内容的程式化、规范化上出现难以避免的千篇一律的模式化。尽管这些壁画在风格、趣味和绘画技术上有着各自不同的特长，然而在绘画的表现语言，形、色、线的运用上也存在着良莠不齐的差别，但是像张议潮出行图（见彩图16-6）这样的作品，也还是前所未有的杰作，它无论从内容上、构图形式上、人物造型上，还是色调结构上，都继承了初唐时期的画风而突破了程式化的规范，创造了表现现实生活题材的长卷式历史画之经典。

**色调分析**　底色是以暖黄色的基调所展开的深浅层次系列，粉绿色的渲染表现出西北大地的地面特征，并以它的冷绿色与人物车马的暖红色成补色对比。构成色调的基本颜色除暖底色外，主要有表现人物车马的朱红、橘红、土红、赭石、深褐、土黄、暖粉色等组成的暖色系列，并配以少量的深蓝与淡蓝及灰色、粉白色作点缀色。在主要人物出场的画面上留出了较为醒目的暖粉色路面，以突出画面色彩的趣味中心。

为突出色彩的表现作用，人物及车马仪仗等均以色块的平涂来表

现,有如水彩画。其色块边沿一般不再勾线,在表现主要人物时才勾以较明显的线描。线描也并不全然用黑线,有空白线和色线。其用色、用线和人物造型风格都与初唐时的323窟、220窟相似,显示出文人画风的赋色素养。

色彩关系如此大型的历史长卷画,在构图与色彩结构的安排上又如此周密和谐,其色彩关系井然有序、华丽丰富,显示出画师高超的色彩素养,非一般画师所能比肩。红、绿对比如果说是唐代壁画的主要特征,浅白色的底子上突出鲜明的红、绿对比,已是大多数而不是全部唐代壁画的基本特征。然而,具有同样特征的壁画却存在着色彩效果好与不好的巨大差别。许多壁画所用颜色的种类数量,与该图相差不多,但其效果却大相径庭,甚至截然不同。有些壁画过于艳丽花哨,有的则又平泛单调;有的生硬火爆,有的则轻薄枯燥。为什么在同样的底色上使用同样的颜色,又突出同样的红、绿对比,会产生各种不尽如人意的效果?这正是值得我们分析和研究的地方。

首先,色调的形成与壁画的构图形式紧密相关。不同的构图形式,有着不同的人物和景物组合,必然会存在不同的色彩组合结构。如果对壁画的色调构成缺乏周密的设计安排,势必会出现不尽如人意的效果。模仿和套用某一幅佳作的色彩构成,往往会得到面目全非的效果。这是由于构图形式的不同直接关系到各种颜色的分量和比重,而对比色之间的强弱和比重则直接关系到色调的和谐与统一。

其次,对比色的浓淡、轻重和面积大小,无不直接关系到色调的和谐统一。

其三,对比色与调和色的搭配及分量比重,更是色调构成的关键问题。换句话说:红绿之间的配搭及对比如果没有或缺乏黑、灰、白及中间调和色的配合,是不可能产生和谐的色彩美感的,调和色系的比重则直接影响色调的调和性。壁画色调之所以出现单调乏味或艳俗轻浮的感觉,其原因就在于此。前人创造的优秀作品之所以在色彩上能站稳脚跟,就是在于调和色与对比色之间把握好使用的比重和对比的分寸。

唐代的文人画家正是深谙此道而形成了高雅柔和之画风;一般画

匠也因为不明此道,不谙此理,以简单的随类赋彩法,模仿套用他人之色调,故而不能得其善也。

如果缺乏调和色系的配合,鲜明色用得再多也无法克服单调乏味和轻浮感。色种的多样代替不了色彩的丰富感,这是一般画匠所难以理解的地方。色彩丰富主要依靠色彩层次的丰富和同种色的冷暖差异性。过于强烈的冷暖对比和过于浓重的补色对比只会导致颜色的孤立感,而红绿对比的不断重复使用也只会带来单调和乏味感,更给观者视觉造成花哨的零碎感。

不分主次地到处滥用强烈的对比色,只会造成眼花缭乱的平面感和枯燥乏味的单调感,有如花布和糊墙纸一般平均展示给观众,这正是构图繁杂的密体画和经变图中普遍出现的疑难问题,而解决这些问题有赖于画家对壁画色彩色调的总体设计和安排,色彩效果的好坏又取决于画师的色彩素养和审美能力。唐代的文人画家正是在这些方面与一般画匠存在着明显的差别。

### 16.3.5 五代 61 窟

61 窟是五代曹(曹议金)氏画院所造的莫高窟最大的洞窟之一,窟名文殊堂。此窟不仅规模宏大、形制典型、内容丰富、壁画保存良好、艺术水平高,而且是瓜、沙曹氏官府画院的代表洞窟。该洞窟不仅有闻名的五台山全景图及联屏佛传故事画,还有规模宏大的经变画和数量众多的供养人像等,有内容完备、字迹清晰的经变题榜,为敦煌文化的研究提供大量形象资料。

**色调** 曹氏画院绘制的壁画,基本上承袭了晚唐的规范,但内容上却大大地丰富了。与晚唐一样,经变画是石窟艺术的主要题材,61 窟的维摩诘经变和北壁药师经变图是其中最有代表性的官府画院的作品(见彩图 16 - 7)。与初唐 335 窟的同样题材相比较,它们在构图上形式十分相似,然而在色调处理与画风特点上有着明显的不同:前者是以深褐色浓重色调把人物群概括在一个整体之中,以明亮的背景衬托出人群的整体效果;后者则以装饰性的手法随类赋彩,以归纳法处理色彩的平面构成,这是壁画最常见的一种色彩形式,也就是装饰色彩法。它

以突出色彩的鲜明对比为主要特征，讲究色块之间大小位置的穿插和疏密对比，通过鲜明的色块来突出画面的中心，靠色彩的穿插和并置来获得色调的和谐统一。我们从两幅同样的经变图中可以明鉴这两种赋色方法所产生的不同效果，各有千秋，各具特色。前者色彩沉着浓重、和谐统一，后者色彩明亮清新、艳丽统一；前者体现了文人画家清、素、高、雅的艺术的情趣，后者体现出广大民众和官府画院的审美口味。两种不同的色彩方法反映出两种不同类型的画风。这两种不同画风自隋朝以来就已逐渐分明，形成两大流派：一派是中原传来的文人画风，另一派为各地画匠高手的装饰性画风。两大派不仅在绘画形式和方法上有各自的特点，更明显的差异是在色彩结构上的不同处理手法，反映出两种不同的色彩观念和审美趣味。两种流派虽然在石窟艺术的共同事业中各显身手、相互影响、取长补短，发挥各自的优势和特长，但却保持着各自风格的差异性。延续到五代时期，两种画风仍保留着明显的特色。

**装饰性和工艺性的风格**　以中原文人画家为主的画风，是以突出线描勾勒与墨色渲染方法、以传统的工笔重彩的技法，追求并讲究壁画的绘画性与观赏性的，以追求色调的和谐与丰富、色彩的清淡高雅，及渲染着色的细致微妙见长。这类作品在本书的优秀图例中占据多数，其经典作品大都集中于隋唐早期。五代时期文人画风又再度兴盛，显示出“主导”画风的辉煌。如100窟北壁的回鹘公主出行图和98窟于阗国王供养像、36窟普贤变等，都是五代文人画风之代表作品。另一类就是来自全国各地的名师巧匠的佳作，着重突出壁画的装饰性和工艺性的风格。这一流派之画风自中唐以来一直占有数量上的绝对优势，自然占据了敦煌壁画画风的“主流”地位。61窟的维摩诘经变图和药师经变图正是这种装饰性和工艺性画风的代表作品。

装饰性风格的壁画以鲜艳的色彩和工整细致的绘画技术博得了广大民众的喜爱，尤其符合官府画院统治者的口味。技术上力求工整细致、色彩上鲜艳明快，是这一流派的两大特点。官府画院自然以此作为敦煌壁画的施工质量标准和技术要求。来自于民间的画匠高手无不深

谙此道,审美观念的一致性,使画匠们无需再费心思去探索新的路子,造型上有师傅留下的蓝本,赋色上有师傅传下的口诀和秘方,施工操作有师徒承袭的规矩,一切都可按照师徒传统的既定方针进行。观念的保守使画匠们难以真正吸收文人画风的艺术真谛,官府画院的严格管理和质量标准,限制了画匠们的创造性和自由发挥。无论是壁画的行家高手还是技艺高超的文人画家,都必须遵循官府衙门的意志和口味,否则不能获得应有的物质待遇。我们从图例中可以看出两种流派在五代时期表现出较多的共性和一致性,这就是规范化、标准化、模式化倾向。尽管画师们都多少保持了自己的风格特点,但又融进了一致性的趋势。

以追求色彩鲜明美为第一要求的装饰性壁画,袭用了师傅传下的色彩口诀,例如"红间绿、花簇簇;红间黄,喜煞娘;白间黄,胜增光;黑间紫,不如死"。如今看来,这些不过是赋色经验之只鳞片甲,实不足以揭示色彩之奥秘,然而当时却可能被工匠视为祖传秘方。

观念上以鲜明美为第一追求,就自然会轻视和谐美,并淡化丰富美,这势必导致壁画在色彩上出现病态的发展趋势。所以在中唐以后,这类装饰性的壁画就显示出与隋、唐早期的不同变化:其一是色彩的鲜明度及纯度加强了,对比度加强了;其二是色种增多了,色相环中的各种颜色近乎齐全;其三是黑、灰、白等调和色的逐渐减少。墨色、复色及中间色的相应减少,形成了重色轻墨的赋色倾向。五代时期这种倾向已走到极端。大量地使用石青石绿,过多地使用红绿对比,似乎成为那个时代的流行色,造成了色彩调子的单一化和色彩层次的单调化。其色彩效果是:艳丽之中掺和着甜俗,鲜明之中显露出轻浮,过强的对比显得生硬,色种的多样则难免花哨。

颜料品种的增多和颜料纯度的增高,本应有利于壁画色调的多样化,其实则不然,颜料的多样齐全反而造成了壁画色调的单一化模式。自中唐以来,壁画所用色种大致都在 12 种以上。在隋朝以前的壁画用色只有七八种,如除去墨色之外鲜明颜料只用三四种,其色调变化则多样无穷,这似乎不合常理的现象却是事实,北魏时期的优秀壁画就足以

证明这一点。

色调是一幅画的色彩相貌,反映出一幅画的特有个性。色彩单纯的画面其色调个性也强,各种色相都齐全的画面其色调个性必弱。这与烹调做菜的道理一样,不同的材料和不同的配料可以做成不同味道的菜来,而色种齐全的画面就好比是炒什锦和大杂烩。如果一桌子全是大杂烩之类的菜肴,也就不成其为丰富的宴席。

**壁画艺术逐渐衰败的重要原因** 程式化、规范化和标准化的质量要求是壁画艺术逐渐衰败的重要原因。敦煌石窟艺术之所以能够兴盛发展,在很大程度上是依靠官府衙门的支持,如果没有当朝统治者的支持和重视,如此宏大的石窟艺术工程就难以实行。自隋唐以来,官府画院对石窟艺术的开凿与筹建,起着绝对重要的作用,无论从资金的投入到人才的调集、工程的管理等各方面,都做了大量的工作,实在是功德无量,对佛教艺术的发展可谓功不可没。然而,官府衙门又同时限制了壁画艺术的发展。既然是官府的画院,就必须要服从官府的意志,迎合官府的口味。在内容题材上有既定的佛教宣传提纲,在绘画技术上有严格的质量要求,在造型上也有具体的佛教规定,一切须按佛教的规范来进行,不允许"粗制滥造"、"偷工减料"。36 窟的药师经变图就是在规范化的质量标准要求下出现的壁画风格模式。其特点是工细无比,面面俱到,严肃认真,一丝不苟。工细者不厌其烦!重复者不厌其多!菩萨造型如印章刻出,上下内外同样清楚,"一视同仁"地坚持质量标准。就技术质量而言,可谓绝对"达标",壁画的每一局部均可分割成独立的画面。图中数百个菩萨佛像均照实画出,无一虚漏。亭台楼阁,一砖一瓦,清楚可见。风景人物充满画面,作为密体面来看,可谓密集到家。画师着实用心良苦,为观众着想,使之能看清楚更多的东西,以增加作品的观赏性。然而,技术质量并不等于艺术质量,工艺性替代不了绘画性,面面俱到的工整性也不等于观赏性。千篇一律的色调,繁琐细腻的刻划,面面俱到的平均主义,使壁画显露出过度劳累的痕迹,观众在叹服之余难免产生"腻味"之感,过度的繁杂反而使观者不耐其烦!平均主义的处理,使观者难以集中视线;同样清楚的物像令观者一

览无余,不必再去细细观赏,也无需回味与联想。画匠们未能预料的效果是事与愿违。

总之,壁画艺术在程式化、规范化和标准化的统一要求下,逐渐减弱了绘画性而失去观赏性。如果与隋唐早期的壁画相对照就可发现,它缺少虚实感、含蓄感、朦胧感和神秘感。这些体现出艺术趣味性的东西,往往容易被人们忽视,更难为一般画匠所理解。这些似乎与技术水平无关的东西,其实正是文人画风中所蕴含的美学真谛,说白了就是我们传统绘画中所讲究的精、气、神、韵中之气韵。这些讲究并非仅仅是对骨法用笔而言,也是对画面的色彩结构及整体效果而言,所谓气韵生动也并非是水墨画才应讲究的东西。壁画、工笔画、密体画同样要讲究这些东西,西洋油画和水彩、水粉画也同样包含有这些讲究。它是绘画艺术绘画性、观赏性和趣味性之所在,也是绘画艺术之所以能百看不厌要细细品味的道理。

在绘画艺术的处理手法中就有讲究取舍、隐藏、遮挡、虚实、减弱等等。所谓虚实相间、意到笔不到、以一当十,在绘画中的内在含义包含着许多美学哲理,这些已不是技术所能包括的东西,所以定名为艺术技巧。因此,技术质量的好坏不能等同于艺术技巧的高低。

### 16.3.6 元代3窟、465窟

公元1227年,蒙古成吉思汗灭西夏,结束了100多年的分裂状态,建立了一个地跨欧亚的大帝国。元代统治者除宣扬儒家思想外,又重视道教,大搞"三教平心"、"以佛治心、以道治身,以儒治世",对伊斯兰教、基督教、犹太教也都兼收并蓄,在佛教中又以藏传密宗最受尊敬。由于密宗萨迦派的特殊地位,在敦煌的莫高窟中出现了引人注目的西藏式密宗艺术,元代3窟和465窟就是保存完好的元代密宗艺术的代表洞窟(见彩图16-8)。元代所开凿洞窟为数不多,但由于出现了新的风格,取得了新的成就,尤其是壁画中的色彩感染力,给观者以深刻印象,从而打破了莫高窟最后时期的沉寂气氛。

465窟以密宗的欢喜金刚为造型的形象,许多动态各异的裸体造型给人以新异的感受(见图7-19)。此外,新异的另一个原因在色彩

上,其浓重艳丽的色调,美艳之中令人畏怖,效果强烈令人惊叹!与敦煌晚期的风格趣味不相同的颜色和情调,是装饰性绘画的一种风格样式,带有浓重的印度和西域风格及情调。

色调不同于晚唐以来所常见的红绿对比色调,也不同于文人画风之古香色调,基本上是以石绿为主色与黑、灰、白所构成的冷色调。在鲜明色中出现了普蓝、群青、赭红、淡土红、紫灰、土黄和金色,除石绿之外大多以小面积和点缀色出现。石绿多用作底色,起着色调的统率作用。用作底色的还有灰蓝色和白粉底,用以区别不同的画面色调。底色的不同变化对色调的新异起了一定作用。

色彩结构十分类似北魏至隋代的用色方法,可以归结为"墨色并重",大量的黑、灰、白色与鲜明色配合,看来是色调成功的关键。如果没有黑、灰、白等调和色的和谐基础,其他颜色则难以显示出色彩的鲜明度,也就和西夏壁画的一片绿无区别了。画中的鲜明色除石绿外,其他颜色其实并不十分鲜明,土红和赭红都已减弱了浓度和使用面积,仅起着点缀色的作用。画面没有过强的暖色可与石绿抗争。强烈的黑白对比突出了人物的整体效果,并取代了强烈的冷暖对比。其他颜色在深沉的色调中隐现出色彩的丰富感。

**装饰性的勾线平涂** 勾线虽然不像中原文人画那么多讲究,所勾黑线细而均匀,隐而不显,突出了色块的装饰作用。色彩结构上似乎又恢复了隋唐早期的优良传统。在用色上,一个重要的方面是佛像的肤色由各种不同的颜色画成,可以认为是大胆而多变的。该窟的佛像、金刚数量众多,构图结构饱满,其头部和裸体颜色占有很大面积,肤色的变化在很大程度上决定了色调的丰富感。就该窟而言,用得最多的是黑色皮肤,此外有紫灰、群青、淡紫、赭红、灰色、白色等七八种之多,这是壁画色彩出现神秘感和丰富感的一个原因。从中可以清楚看到,佛像肤色的不同颜色,完全是画师有意设置的,没有理由怀疑是什么"变色"的缘故。就用色观念而言,画师根本不理会佛像的皮肤应该是什么样的"肉色"才合理,更不理会皮肤固有色的真实性。在画师的观念里,只要能显示出人物的整体外形,就没有什么颜色不敢用。尤其在壁

画中，黑色和深颜色佛头最多，使人看不清佛像的真面目，观者只能分辨出佛像的平面外轮廓，这在绘画中可看作“舍弃细部而顾全整体”之法。其实正是这一点看不透的黑色影像，使色调具有了某种神秘感。

肤色的大胆使用，对一般人来说实难接受。例如把皮肤画成蓝色、石绿色、紫灰色等等，依照我们的观念来看则无法理解：天下哪有绿色蓝色人种？这些肤色肯定不是真实的。其实这里只是用色观念不同罢了。

画师之所以把佛像的肤色画成各种颜色，仅仅是出于形式美感的需要，并非着眼于皮肤固有色的真实性，装饰性绘画的一个特殊性正在于此。肤色的不同只是用以表现佛像的不同身份和地位，只能看成是一种色彩符号而已。从内容上讲，佛像、金刚、菩萨等都是一种偶像，并非真实的人物，又何须强调其真实性？既是偶像，用什么颜色都可以，有必要也可涂成金色。这种用色观念有点类似戏剧脸谱之化装，有白脸、红脸、黑脸、花脸等。花脸是戏剧人物的色彩符号，并不表示真实性。

通常人们看画时总习惯于接受正常人的肉色，与它相差太大的肤色都难以接受和理解，尤其对黑色和深颜色画人体都会从观念上否认这个现实，往往容易误认为是“变色”的缘故。其实这是一种误导，这是模糊和否认了壁画色彩结构中的美感因素。

其实，用黑色、灰色和深颜色来表现佛像菩萨的壁画数量相当多，从北魏至初唐，“黑头佛爷”的壁画占有很大比重，许多壁画已成为色彩上的典范佳作；本章所列举的图例中亦占有相当的比重，这绝非是偶然现象。有的图例所具有的色彩神秘感，在很大程度上与肤色的深浅有关，而人物肤色的变化对色彩的丰富感起着重要作用。

早期壁画与晚唐、五代时期相比，在肤色上有截然不同的处理。五代61窟壁画中多达数百尊佛像、菩萨都画成统一的肉白色，给壁画造成了难以回避的单调感。如此规范化的形象，又用统一的肤色来表现，色彩岂能有丰富感。因此在绘画中，有意识地对人物肤色以不相同的颜色来区分，有时可以人为地夸张和强调，其实是绘画艺术中常用的一

种赋色手法。无论中、西绘画在观念上有何不同，但在这一点上是相同的，都同样强调肤色的不同变化。这是绘画艺术形式美感的要求。

隋唐以前的壁画在色彩总体效果的评价上要比晚期壁画高级得多，其根本区别就在于在黑、灰、白的使用上存在着用色观念的差异，它关系到色彩结构中如何妥善处理好调和色与对比色、无彩系与有彩系的组合关系，这是壁画色彩美感能否产生的关键。其区别的另一方面就是壁画人物肤色的多样化与单一化之区别，即敦煌早期壁画中黑头佛和菩萨多的缘故。表现佛像和菩萨多用黑色、灰色和深颜色，表面看来其用色并不真实，然而它所产生的“负面”效应却远远超出了它的“正面”效应。这“负面”效应就是色彩的美感和神秘感。如果把 465 窟壁画中的不同肤色都改换成统一的肉色的话，该窟的色彩效果和色彩美感也就所剩无几了，绝不可能有如此高的艺术感染力。

如果将第 465 窟作为装饰性绘画风格的代表作，那么第 3 窟则是元代中原文人画风之典范图例，是甘州画师史小玉的杰作之一。壁画以深厚的线描功夫为特长的工笔淡彩，所创造的千手千眼观音菩萨设色清淡典雅，俨然中原画风；特别是以折芦描、铁线描、游丝描、钉头鼠尾描相结合，把线描造型推到了极高水平，体现出中原文人画风进一步发展的趋势和特点。这就是以线为主以色为辅的工笔淡彩技术。壁画以粗糙的泥壁作底，绘以精细微妙的线描，用色淡雅，色不压线，色不抢线，充分突出了线描的表现力。

画面颜色统一在泥壁底色的灰黄色调中，以微妙的墨色渲染配合淡墨线描勾勒，形成了色线结合的丰富层次，造成了一种和谐的古香色调氛围。暗红与石绿的对比用以突出主要人物，用色少而显得金贵；鲜明色被严格控制，绝不随意滥用，仅用以表现人物，起着点缀色的作用；泥底上少量的白粉表现衣物飘带，拉开了底色的层次。该画的笔、墨、用色谨慎细微，具有惜墨如金的珍贵感。用色用线讲究虚、实，隐、显的交替变化，淡墨的渲染使底色包含着丰富的层次变化，造成了一种灰色调的朦胧感，令人回味无穷，百看不厌，显示出画师高超的造型功力和深厚的艺术素养。史小玉的画可谓“下笔成珍，挥毫可范”。他在线描

造型上的艺术才能和杰出成就，成为敦煌艺术的优秀代表。第3窟工笔淡彩画技术的发展，反映了我传统绘画技术发展的趋向，即对艺术领域的多方位追求有了明显的侧重性。在形、色两大造型因素中，形已占有了绝对优势地位，色已退居次要地位。在造型的领域里“以线描为主以色为辅”，逐渐成为传统绘画中的既定法则。在线描造型长足发展的同时，色彩的感染力却在逐渐衰退，对色彩的轻视和淡化，已在我国传统绘画中变成一种既定的观念和看法，并以此作为中国绘画的特色，被视为国粹。水墨画与工笔画的高度成就掩盖了色彩贫乏的弱点。中国画的艺术境界似乎被局限在笔墨情趣的范围之中，固然是神形兼备或气韵生动，然而缺乏色彩的强烈感染力，终究还是绘画发展的缺憾。从敦煌壁画色彩实证分析可以看出，中国传统绘画可以将色彩领域作为艺术探索的一个方向和突破口，从色彩理论、观念认识上重建新的学风，用科学、求实的观点正确地审视中国绘画的自我发展历程，这对中国绘画的进一步发展应该是有益的。

# 参考文献

〔日〕秋山光和. 敦煌壁画中的山水画[M]//敦煌石窟·敦煌莫高窟:5,北京:文物出版社,1982.

Sullivan M. The birth of landscape painting in China[M]. Berkeley: University of California press,1962.

常书鸿. 敦煌艺术的源流与内容[J]. 文物参考资料,1952(4).

陈传席. 中国山水画史[M]. 南京:江苏美术出版社,1988.

陈传席. 中国早期佛教艺术样式的四次变革及其原因[J]. 敦煌研究,1993(11).

陈方平. 有序的形式和自由的时空——敦煌壁画构图的装饰性分析[J]. 西北美术,2002(4).

陈绿寿. 论敦煌隋唐时期壁画[J]. 装饰,2005(2).

陈麦. 敦煌图案的魏唐风格[J]. 新美术,1983(1).

陈志良,黄明哲. 中国佛家[M]. 北京:宗教文化出版社,1998.

楚启恩. 中国壁画史[M]. 北京:工艺美术出版社,2000.

戴蕃豫. 中国佛教美术史[M]. 北京:书目文献出版社,1996.

戴瑞坤. 敦煌艺术中的装饰图案[C]//第二届敦煌学国际研讨会论文集,台北:汉学研究中心,1991.

董怡. 借鉴传统民族服饰思考——谈丝绸服装的设计[J]. 蚕学通讯,2003(3).

杜元. 早期山水画与敦煌壁画中的树木描写[J]. 敦煌学辑刊,2002(2).

段文杰. 段文杰敦煌艺术论文集[M]. 兰州:甘肃人民出版社,1994

段文杰. 敦煌壁画的内容和风格[J]. 敦煌,1990(7).

段文杰.敦煌石窟研究国际讨论文集(1987)[M].沈阳:辽宁美术出版社,1990.

段文杰.敦煌石窟艺术论集[M].兰州:甘肃人民出版社,1988.

段文杰.敦煌石窟艺术研究[M].兰州:甘肃人民出版社,2007.

段文杰.敦煌早期壁画的风格特点和艺术成就[M]//中国美术全集·绘画编(14):敦煌壁画(上).上海:上海人民美术出版社,1985.

段文杰.敦煌早期壁画的民族传统和外来影响[J].文物,1978(12).

段文杰.飞天——乾达婆与紧那罗——再谈敦煌飞天[J].敦煌研究,1987(2).

段文杰.飞天在人间[J].文史知识,1988(8).

段文杰.供养人画像与石窟[J].敦煌研究,1995(3).

段文杰.略论敦煌壁画的风格特点和艺术成就[J].敦煌研究,1982(2).

段文杰.略论莫高窟第249窟壁画内容和艺术[J].敦煌研究,1983(3).

段文杰.莫高窟吐蕃时期的艺术[J].甘肃画报,1984(4).

段文杰.十六国、北朝时期的敦煌石窟艺术[M]//敦煌文物研究所.敦煌研究文集.兰州:甘肃人民出版社,1982.

段文杰.试论敦煌壁画的传神艺术[J].敦煌研究,1982(6).

段文杰.谈敦煌早期壁画的时代风格[J].敦煌研究,1988(2).

段文杰.唐代后期的莫高窟艺术[M]//中国石窟·敦煌莫高窟:4.北京:文物出版社,1987.

段文杰.唐代前期的莫高窟艺术[M]//中国石窟·敦煌莫高窟:3.北京:文物出版社,1987.

段文杰.吐蕃时期的莫高窟艺术[J].甘肃画报,1984(4).

段文杰.晚期的莫高窟艺术[J].敦煌研究,1985(3).

段文杰.榆林窟党项、蒙古政权时期的壁画艺术[J].敦煌研究,1989(11).

段文杰.榆林窟的壁画艺[M]//中国石窟·安西榆林窟.北京:文物出版社,1997.

段文杰.早期的莫高窟艺术[M]//中国石窟·敦煌莫高窟:1.北京:文物出版社,1981.

段文杰.张议潮时期的敦煌石窟艺术[J].敦煌学辑刊,1982(3).

段文杰.中国敦煌壁画全集·敦煌(5):初唐(图版说明)[M].沈阳:辽宁美术出版社,1989.

段修业.对莫高窟壁画制作材料的认识[J].敦煌研究,1988(3).

敦煌文物研究所.敦煌壁画[M].北京:文物出版社,1962.

敦煌文物研究所.中国石窟·安西榆林窟[M].北京:文物出版社,1981.

敦煌文物研究所.中国石窟·敦煌莫高窟:1—5[M].北京:文物出版社,1981.

敦煌研究院.2000年敦煌学国际学术讨论会文集:石窟艺术卷[M].兰州:甘肃民族出版社,2003.

敦煌研究院.敦煌莫高窟供养人题记[M].北京:文物出版社,1986.

敦煌研究院.敦煌石窟全集:图案卷[M].香港:商务印书馆,2003.

敦煌研究院.全国敦煌学术讨论会文集[M].兰州:甘肃人民出版社,1987.

敦煌研究院文献所.敦煌图案[M].兰州:甘肃人民美术出版社,1996.

敦煌研究院文献研究所.敦煌供养人[M].兰州:甘肃人民美术出版社,1999.

敦煌研究院文献研究所.敦煌菩萨[M].兰州:甘肃人民美术出版社,1999.

敦煌研究院文献研究所.飞天[M].兰州:甘肃人民美术出版社,1996.

樊锦诗,马世长.莫高窟第290窟的佛传故事画[J].敦煌研究,

1983(1).

樊锦诗.敦煌艺术中的服饰文化[J].敦煌研究,2004(3).

樊锦诗.莫高窟壁画艺术·北凉[M].兰州:甘肃人民出版社,1986.

方广锠.中国佛教文化大观[M].北京:北京大学出版社,2001.

冯培红.汉晋敦煌大族略论[J].敦煌学辑刊,2005(2).

宫治昭,李萍,张清涛.涅磐和弥勒的图像学[M].北京:文物出版社,2009.

关文儒.中晚唐的石窟艺术[J].敦煌研究,1983(12).

关友惠.北周时代的艺术[J].甘肃画报,1983(6).

关友惠.敦煌北朝石窟中的南朝艺术之风[J].敦煌研究,1988(2).

关友惠.敦煌壁画中的供养人画像[J].敦煌研究,1989(3).

关友惠.敦煌莫高窟隋代图案初探[J].敦煌学研究,1983(12).

关友惠.敦煌莫高窟早期图案纹饰[J].敦煌学辑刊,1980(2).

关友惠.敦煌图案[M].兰州:甘肃人民美术出版社,1996.

关友惠.敦煌图案概述[M]//敦煌壁画白描精粹·敦煌图案.兰州:甘肃人民出版社,1996.

关友惠.敦煌装饰图案[M].上海:华东师范大学出版社,2010.

关友惠.莫高窟壁画艺术·西魏[M].兰州:甘肃人民出版社,1986.

关友惠.莫高窟晚唐艺术[J].甘肃画报,1984(5).

关友惠.中国敦煌壁画全集:晚唐[M].天津:天津人民美术出版社,2003.

贺昌群.敦煌佛教艺术的系统[J].东方杂志,1931(28).

贺世哲.北宋的莫高窟艺术[J].甘肃画报,1984(1).

贺世哲.敦煌图像研究:十六国北朝卷[M].兰州:甘肃教育出版社,2006.

贺世哲.莫高窟壁画艺术:北宋[M].兰州:甘肃人民出版社,1986.

贺世哲. 隋代敦煌艺术[J]. 甘肃画报,1984(1).

弘远. 敦煌莫高窟佛教壁画雕塑之兴起、发展与演变[J]. 文史杂志,1995(6).

胡同庆,安忠义. 佛教艺术[M]. 兰州:敦煌文艺出版社,2004.

胡同庆. 灿烂的敦煌飞天艺术[J]. 东方艺术,1995(4).

胡同庆. 初探敦煌壁画中美的规定性[J]. 敦煌研究,1992(5).

胡同庆. 敦煌晚期壁画中的天国图像[J]. 敦煌研究,1996(2).

胡同庆. 试析敦煌隋初壁画的艺术特色[J]. 敦煌学辑刊,1998(2).

黄忏华. 中国佛教史[M]. 上海:上海文艺出版社,1990.

黄能馥,陈娟娟. 中国历代服饰艺术[M]. 北京:中国旅游出版社,1999.

霍熙亮. 莫高窟壁画艺术:五代[M]. 兰州:甘肃人民出版社,1986.

霍秀峰. 敦煌唐代壁画中的卷草纹饰[J]. 敦煌研究,1997(3).

季羡林. 敦煌吐鲁番学在中国文化史上的地位和作用[J]. 红旗,1986(3).

季羡林. 敦煌学大辞典[M]. 上海:上海辞书出版社,1998.

季羡林. 中国敦煌学史[M]. 北京:北京语言学院出版社,1992.

暨远志. 中国早期佛教供养人服饰[J]. 美术,1995(1).

金维诺. 敦煌壁画中的中国佛教故事[J]. 美术研究,1958(1).

阚延龙. 千手千眼观音的艺术特色[J]. 艺术百家,2003(2).

兰州大学敦煌研究所. 敦煌石窟艺术概论[M]. 兰州:甘肃文化出版社,2005.

郎绍君. 唐风论纲——从莫高窟看唐代美术风格[M]//段文杰. 敦煌石窟研究国际讨论会文集(1987):石窟艺术编. 沈阳:辽宁美术出版社,1990.

郎绍君. 早期敦煌壁画的美学性格[J]. 文艺研究,1983(2).

雷德侯. 净土变建筑的来源[J]. 敦煌研究,1988(5).

李成君. 试论敦煌壁的透视[J]. 美苑,1996(1).

李其琼.论吐蕃时期的敦煌壁画艺术[J].敦煌研究,1998(2).

李其琼.莫高窟壁画艺术:隋代[M].兰州:甘肃人民出版社,1986.

李其琼.莫高窟壁画艺术:中唐[M].兰州:甘肃人民出版社,1986.

李其琼.再谈莫高窟隋代艺术[J].敦煌研究,1988(5).

李涛.佛教与佛教艺术[M].西安:西安交通大学出版社,1989.

李伟国.敦煌话语[M].上海:上海科技教育出版社,2000.

李文生.中原风格及其西传[J].敦煌研究,1988(5).

李迅文.西夏时期敦煌图案艺术[J].装饰,2003(5).

李永宁.敦煌壁画的世俗性[J].文史知识,1988(8).

李永宁.敦煌服饰[J].敦煌研究,2005(1).

李永宁.莫高窟壁画艺术:晚唐[M].兰州:甘肃人民出版社,1986.

李浴.简谈敦煌壁画的艺术本质及其现实意义[J].美苑,1983(3).

李振甫.敦煌佛像画造型艺术初探[J].敦煌研究,1997(4).

李振甫.莫高窟壁画艺术:盛唐[M].兰州:甘肃人民出版社,1986.

李正宇.敦煌历史地理导论[M].兰州:甘肃人民出版社,2009.

李铸晋.净土变建筑的来源[M]//段文杰.敦煌石窟研究国际讨论会文集(1987):石窟艺术编.沈阳:辽宁美术出版社,1990.

梁粱.敦煌壁画故事[M].江苏:江苏古籍出版社,2000.

梁思成.敦煌壁画中所见的中国古代建筑[J].文物参考资料,1951(5).

梁思成.我们所知道的唐代佛寺与宫殿[J].营造学社汇刊,1932,3(1).

梁慰英.山林动物[J].敦煌研究,1997(2).

林保尧.敦煌壁画与佛教艺术[J].表演艺术,1994(6).

林家平,宁强,罗华庆.中国敦煌学史[M].北京:北京语言学院出版社,1992.

林木.中国画现代形态的初步确立[J].美术,1995(7).

刘进宝.敦煌历史文化[M].兰州:甘肃人民出版社,2000.

刘军.敦煌壁画中氐羌群服饰特点初探[J].六盘水师范高等专科学校学报,2000(2).

刘汝醴.论敦煌魏窟壁画的艺术风格[J].东南文化,1985(10).

刘晓毅.试论佛教石窟中的飞天[J].敦煌学辑刊,2004(2).

刘玉权.敦煌动物画卷[M].上海:上海人民出版社,2000.

刘玉权.敦煌莫高窟北朝的动物画漫谈[J].敦煌学辑刊,1980(2).

刘玉权.漫谈莫高窟早期壁画中虎的形象[J].飞天,1983(1).

刘玉权.莫高窟的壁画艺术(西夏)[J].宁夏画报,1984(1).

刘玉权.莫高窟壁画艺术:西夏[M].甘肃人民出版社,1986.

刘原,王志敬,张骏.铺壁画的制作工序[EB/OL].[2013-4-15]http://www.tibetinfor.com.cn/yishu/yishu200241194211.htm.

卢泰汇.唐代敦煌壁画研究[D].台北:台湾师范大学美术研究所,1996.

陆峰.敦煌壁画艺术价值的再认识[J].美与时代,2004(7).

罗华庆.敦煌石窟鉴赏丛书第3辑第6分册第323窟[M].兰州:甘肃人民美术出版社,1990.

麻元彬.中国古代壁画画法管窥[J].美术观察,2004(8).

马德.敦煌工匠史料[M].兰州:甘肃人民出版社,1997.

马德.敦煌莫高窟史研究[M].兰州:甘肃教育出版社,1996.

马德.敦煌石窟营造史导论[M].台北:新文丰出版公司,1999.

马化龙.莫高窟220窟《维摩诘经变》与长安画风初探[M]//北京图书馆敦煌吐鲁番学资料中心,等.敦煌吐鲁番学研究论集.北京:书目文献出版社,1996.

马世长.敦煌图案[M].乌鲁木齐:新疆美术摄影出版社,1993.

倪建林.中国佛教装饰[M].广西:广西美术出版社,2000.

宁强.从印度到中国——某些本生故事构图形式的比较[J].敦煌研究,1991(3).

宁强.历代名画记与敦煌早期壁画[J].敦煌研究,1988(4).

欧阳琳. 敦煌壁画中的故事:微妙比丘尼变[J]. 飞天,1981(6).

欧阳琳. 敦煌壁画中的莲花图案[J]. 敦煌学辑刊,1981(10).

欧阳琳. 敦煌图案简论[M]//1983 年全国敦煌学术讨论会文集. 兰州:甘肃人民出版社,1987.

欧阳琳. 敦煌藻井图案[J]. 中国民间工艺,1987(9).

欧阳琳. 莫高窟壁画图案[M]. 兰州:甘肃人民美术出版社,1986.

欧阳琳. 谈谈隋唐时代的敦煌图案[J]. 敦煌学辑刊,1980(12).

潘絜兹. 敦煌莫高窟艺术[M]. 上海:上海人民出版社,1981.

潘絜兹. 从《石窟艺术的创造者》到敦煌组画《石窟献艺》[J]. 美术观察,1998(1).

乔志军. 敦煌壁画服饰审美文化透视[J]. 益阳师专学报,1997(4).

全涌淑. 唐代敦煌壁画的内容与风格研究[D]. 台北:台湾师范大学美术研究所,1997.

任继愈. 中国佛教史[M]. 北京:中国社会科学出版社,1988.

沙武田. 敦煌金光明经变的几个问题[M]//王希隆. 历史文化探研. 兰州:甘肃民族出版社,2009.

沙武田. 吐蕃统治时期敦煌石窟供养人画像考察[J]. 中国藏学,2003(2).

沙武田,魏迎春. 曹氏归义军时期敦煌石窟艺术程式化表现小议[J]. 敦煌学辑刊,1999(2).

尚世东,郑春生. 试论西夏官服制度及其对外来文化因素的整合[J]. 宁夏社会科学,2000(3).

沈从文. 中国古代服饰研究[M]. 香港:商务印书馆,1981.

施萍亭,贺世哲. 敦煌壁画中的法华经变初探[M]//中国石窟 · 敦煌莫高窟:3. 北京:文物出版社,1981.

施萍亭. 金光明经变研究[M]//段文杰. 敦煌石窟研究国际讨论会文集(1987):石窟艺术编. 沈阳:辽宁美术出版社,1990.

施萍亭. 莫高窟壁画艺术:北周[M]. 兰州:甘肃人民出版社,1986.

施萍亭.莫高窟五代时期的艺术[J].甘肃画报,1984(6).

石江年,魏争光.敦煌壁画和文书中的马文化[J].安徽体育科技,2003(12).

史苇湘.从敦煌壁画《微妙比丘尼变》看历史上的中印文化交流[J].敦煌研究,1995(2).

史苇湘.敦煌佛教艺术产生的历史依据[J].敦煌研究:试刊,1981(1).

史苇湘.敦煌佛教艺术产生的依据[J].敦煌研究,1982(6).

史苇湘.敦煌历史与莫高窟艺术研究[M].兰州:甘肃教育出版社,2002.

史苇湘.敦煌莫高窟中的"福田经变"壁画[J].文物,1980(9).

史苇湘.敦煌研究文集——敦煌历史与莫高窟艺术研究[M].兰州:甘肃教育出版社,2002.

史苇湘.论敦煌佛教艺术的世俗性[J].敦煌研究,1985(3).

史苇湘.论敦煌佛教艺术的想象力[J].敦煌研究,1987(11).

史苇湘.莫高窟壁画艺术·北魏[M].兰州:甘肃人民出版社,1986.

史苇湘.莫高窟初唐艺术[J].甘肃画报,1984(2).

史苇湘.世族与石窟[M]//敦煌文物研究所.敦煌研究文集.兰州:甘肃人民出版社,1982.

史苇湘.丝绸之路上的敦煌与莫高窟[M]//敦煌文物研究所.敦煌研究文集,兰州:甘肃人民出版社,1982.

释东初.敦煌壁画之研究[M].台北:中华佛教文化馆,1972.

苏日娜.蒙元时期蒙古人的袍服与靴子——蒙元时期蒙古族服饰研究之三[J].黑龙江民族丛刊,2000(3).

苏莹辉.从敦煌壁画谈古代建筑壁画之制作方法[J].美育,1996(5).

苏莹辉.敦煌及施奇利亚壁画所用凹凸法渊源与印度略论[J].故宫季刊,1970(3).

苏莹辉.敦煌莫高窟中唐壁画简介[J].故宫文物月刊,1994(7).

苏莹辉.略论敦煌莫高窟壁画的内容与形式[J].美育,1995(10).

苏莹辉.略论敦煌艺术与历代的装饰图案[J].美育,1993(9).

苏莹辉.略论莫高窟各期壁画的技法与风格[C]//第二届敦煌学国际研讨会论文集,台北:汉学研究中心,1991.

苏莹辉.略论敦煌莫高窟壁画的内容与形式[J].美育,1995(10).

苏莹辉.漫话敦煌莫高窟藻井图案——唐代的美术装饰之一[M]//唐代文化研讨会论文集,北京:文史出版社,1991.

孙昌盛.西夏服饰研究[J].民族研究,2001(6).

孙儒涧.敦煌莫高窟的建筑艺术[J].敦煌研究,1993(4).

孙儒涧.莫高窟壁画中的古建筑[M].兰州:甘肃人民出版社,1990.

孙修身.敦煌佛教东传故事画卷[M].上海:上海人民出版社,2000.

孙修身.敦煌莫高窟296窟“佛说诸德福田经变”研究[J].北朝研究,1990(1).

孙修身.敦煌石窟中“观无量寿经变相”[M]//段文杰.敦煌石窟研究国际讨论会文集(1987):石窟艺术编.沈阳:辽宁美术出版社,1990.

孙修身.莫高窟的元代艺术[J].甘肃画报,1985(3).

孙修身.莫高窟壁画艺术:元代[M].兰州:甘肃人民出版社,1986.

孙毅华.敦煌石窟全集·建筑画卷(卷21)[M].香港:商务印书馆,2004.

台建群.7—11世纪吐蕃人的服饰[J].敦煌研究,1994(4).

谭蝉变.敦煌马文化[J].敦煌研究,1996(1).

谭蝉雪.敦煌石窟全集·服饰画卷[M].香港:商务印书馆,2000.

汤一介.佛教与中国文化[M].北京:宗教文化出版社,2000.

万庚育,黄文昆.敦煌的艺术宝藏[M].北京:文物出版社,1980.

万庚育.北魏时代的艺术[J].甘肃画报,1984(4).

万庚育.敦煌壁画中的构图[J].敦煌研究,1989(11).

万庚育.敦煌壁画中的技法之一——晕染[J].敦煌研究,1985(1).

万庚育.莫高窟、榆林窟的西夏艺术[M]//敦煌研究文集,兰州:甘肃人民出版社,1982.

万庚育.莫高窟壁画艺术:初唐[M].兰州:甘肃人民出版社,1986.

万庚育.莫高窟盛唐艺术[J].甘肃画报,1984(3).

万庚育.谈谈莫高窟的早期壁画及其装饰性[J].敦煌研究,1981(1).

万骁.试析敦煌壁画中的山水画及山水景致画风[D].南京:南京师范大学美术学院,2004.

钱玲.敦煌壁画山水与中原传统山水画之比较研究[D].长春:吉林大学,2009.

周大正.敦煌壁画与中国画色彩[M].兰州:甘肃人民出版社,2000.

汪泛舟.论敦煌文明的多民族贡献[J].敦煌研究,1995(2).

王伯敏.莫高窟早中期壁画山水探渊[M]//1983年敦煌学术讨论会文集:下篇.兰州:甘肃人民出版社,1985.

王伯敏.莫高窟早中期壁画山水再探[J].学术月刊,1987(8).

王伯敏.中国绘画史[M].北京:文化艺术出版社,2009.

王伯敏.敦煌壁画山水研究[M].杭州:浙江美术出版社,2000.

王惠民.敦煌水月观音像[J].敦煌研究,1987(2).

王洁,陈世钊:敦煌莫高窟隋朝建筑图像解读[J].敦煌研究,2010(4).

王进玉.敦煌壁画中的科学技术[J].自然杂志,1988(11).

王进玉.绚丽多彩的敦煌壁画[J].科学与文化,1986(6).

王苗.敦煌飞天[M].北京:文物出版社,1980.

王逊.敦煌壁画和宗教艺术反映的生活问题[J].美术,1955(11).

王仲纯.从敦煌服饰管窥唐代文化[J].社科纵横,1994(4).

吴健.敦煌佛影[M].北京:美术家出版社,1998.

吴荣鉴.敦煌壁画中的线描[J].敦煌研究,2004(1).

吴作人.谈敦煌艺术[J].文物参考资料,1952,2(4).

夏鼐.敦煌考古漫记[J].考古,1955(1).

向达.敦煌佛教艺术之渊源及其在中国艺术史上之地位[J].敦煌学辑刊,1981(2).

向达.敦煌艺术概论[J].文物参考资料,1951(4).

向达.莫高、榆林二窟杂考[J].文物参考资料,1951(10).

萧默.敦煌壁画中的唐代建筑[J].中华文化画报,2008(4).

萧默.敦煌建筑研究[M].北京:机械工业出版社,2002.

萧默.莫高窟壁画中的佛寺[M]//中国石窟·敦煌莫高窟(4).北京:文物出版社,1987.

萧默.唐代建筑风貌——从敦煌壁画看到和想到的[J].文艺研究,1983(4).

萧默.中国建筑艺术史[M].北京:文物出版社,1999.

萧默:敦煌莫高窟北朝壁画中的建筑[J].文物,1976(2).

谢成水.敦煌壁画线描集[M].兰州:甘肃人民美术出版社,1998.

谢生保.敦煌壁画白描精粹·敦煌飞天[M].兰州:甘肃人民美术出版社,1995.

谢生保.敦煌壁画白描精粹·敦煌供养人画[M].兰州:甘肃人民美术出版社,1995.

谢生保.敦煌壁画白描精粹·敦煌菩萨[M].兰州:甘肃人民美术出版社,1996.

谢生保.敦煌壁画白描精粹·敦煌图案[M].兰州:甘肃人民出版社,1996.

谢生保.前世善行——敦煌壁画本生故事[M].兰州:甘肃人民出版社,2000.

谢生保.敦煌壁画中的佛传故事画[J].文史知识,1988(8).

新疆艺术编辑部.丝绸之路造型艺术[M].乌鲁木齐:新疆人民出

版社,1985.

新修增补大藏经编委会.新修增补大藏经·史传部[M].北京:中国文艺出版社,2005.

宿白.莫高窟记跋[J].文物参考资料,1955(2).

许琪.敦煌早期石窟艺术风格初探[J].中国敦煌吐鲁番学会研究通讯,1988(9).

阎文儒.中晚唐的石窟艺术[J].敦煌研究,1983(3).

颜廷亮.敦煌文化[M].北京:光明日报出版社,2000.

颜廷亮.关于敦煌地区佛教及其文化的历史进程[J].兰州教育学院学报,1999(3).

杨曾文,方广锠.佛教与历史文化[M].北京:宗教文化出版社,2000.

杨曾文.中国佛家史论[M].北京:中国社会科学出版社,2002.

杨惠南.从敦煌到天女散花[J].西北,1980(12).

杨雄.论敦煌壁画的透视[J].敦煌研究,1992(2).

王艳明.中国学者开始全面系统研究敦煌服饰文化[EB/OL].[2005-01-21] http://news.xinhuanet.com/st/2005-01/21/content_2489665.htm.

易存国.敦煌艺术美学——以壁画艺术为中心[M].上海:上海人民出版社,2005.

易雪梅,卢秀文.敦煌唐代图案的民族特色[J].西北民族研究,1996(2).

殷光明.敦煌壁画艺术与疑伪经[M].北京:民族出版社,2006.

张伯远.莫高窟465窟藏传佛教壁画浅议[J].西藏研究,1993(2).

张道一.敦煌莫高窟的装饰艺术[J].南艺学报,1979(2).

张道一.敦煌艺术中的动物形象[J].美术学刊,1980(11).

张敏.唐代佛教人物画创作研究[D].淮北:淮北师范大学,2010.

赵春明.天衣飞扬满壁飞动——试论中国佛教飞天艺术[J].美术,2003(1).

赵声良. 敦煌壁画风景研究[M]. 北京:中华书局,2005.

赵声良. 敦煌石窟鉴赏丛书第 3 辑第 2 分册第 285 窟[M]. 兰州:甘肃人民美术出版社,1990.

赵声良. 敦煌石窟鉴赏丛书第 1 辑第 1 分册第 254 窟[M]. 兰州:甘肃人民美术出版社,1990.

赵声良. 敦煌石窟全集 · 山水画卷[M]. 香港:商务印书馆,2002.

赵声良. 敦煌石窟唐代后期山水画[J]. 敦煌研究,1988(4).

赵声良. 敦煌早期壁画中中原式人物造型[J]. 敦煌研究,2008(3).

赵声良. 敦煌早期山水画与南北朝山水画风貌[J]. 敦煌研究,1990(4).

赵声良. 莫高窟北周壁画风格[M]//段文杰. 1990 年敦煌学国际研讨会文集 · 石窟艺术编. 沈阳:辽宁美术出版社,1995.

赵声良. 莫高窟第 61 窟五台山图研究[J]. 敦煌研究,1993(4).

赵声良. 试论莫高窟唐代前期的山水画[J]. 敦煌研究,1987(3).

赵声良. 榆林窟艺术概述[J]. 丝绸之路,1996(6).

郑炳林. 敦煌:中外文化的交融与碰撞[J]. 敦煌写本研究年报:第 3 号,2007.

郑汝中. 敦煌壁画乐舞研究[M]. 兰州:甘肃教育出版社,2000.

中央美术学院实用美术系研究室. 敦煌藻井图案[M]. 北京:人民美术出版社,1995.

周大正. 敦煌壁画与中国画色彩[M]. 北京:人民美术出版社,2000.

周绍华. 惑而后记[J]. 中国画研究,1991(1).

周维平. 试论敦煌壁画的空间结构[J]. 敦煌学辑刊,1998(2).

周一良. 敦煌壁画与佛经[J]. 文物参考资料,1951(4).

朱维熊. 动物装饰[M]. 上海:上海人民美术出版社,2000.

# 索 引

## A



## B

## C

## D

## F

## G

## K

## L



## M

## N



## P



## Q

## R



## S

## T

## W



## X

## Y

## Z

# 欧亚历史文化文库

## 已经出版

林悟殊著:《中古夷教华化丛考》 定价:66.00 元
赵俪生著:《弇兹集》 定价:69.00 元
华喆著:《阴山鸣镝——匈奴在北方草原上的兴衰》 定价:48.00 元
杨军编著:《走向陌生的地方——内陆欧亚移民史话》 定价:38.00 元
贺菊莲著:《天山家宴——西域饮食文化纵横谈》 定价:64.00 元
陈鹏著:《路途漫漫丝貂情——明清东北亚丝绸之路研究》
定价:62.00 元
王颋著:《内陆亚洲史地求索》 定价:83.00 元
〔日〕堀敏一著,韩昇、刘建英编译:《隋唐帝国与东亚》 定价:38.00 元
〔印度〕艾哈默得·辛哈著,周翔翼译,徐百永校:《入藏四年》
定价:35.00 元
〔意〕伯戴克著,张云译:《中部西藏与蒙古人
——元代西藏历史》(增订本) 定价:38.00 元
陈高华著:《元朝史事新证》 定价:74.00 元
王永兴著:《唐代经营西北研究》 定价:94.00 元
王炳华著:《西域考古文存》 定价:108.00 元
李健才著:《东北亚史地论集》 定价:73.00 元
孟凡人著:《新疆考古论集》 定价:98.00 元
周伟洲著:《藏史论考》 定价:55.00 元
刘文锁著:《丝绸之路——内陆欧亚考古与历史》 定价:88.00 元
张博泉著:《甫白文存》 定价:62.00 元
孙玉良著:《史林遗痕》 定价:85.00 元
马健著:《匈奴葬仪的考古学探索》 定价:76.00 元
〔俄〕柯兹洛夫著,王希隆、丁淑琴译:
《蒙古、安多和死城哈喇浩特》(完整版) 定价:82.00 元
乌云高娃著:《元朝与高丽关系研究》 定价:67.00 元
杨军著:《夫余史研究》 定价:40.00 元

梁俊艳著:《英国与中国西藏(1774—1904)》 定价:88.00 元

〔乌兹别克斯坦〕艾哈迈多夫著,陈远光译:

《16—18 世纪中亚历史地理文献》(修订版) 定价:85.00 元

成一农著:《空间与形态——三至七世纪中国历史城市地理研究》

定价:76.00 元

杨铭著:《唐代吐蕃与西北民族关系史研究》 定价:86.00 元

殷小平著:《元代也里可温考述》 定价:50.00 元

耿世民著:《西域文史论稿》 定价:100.00 元

殷晴著:《丝绸之路经济史研究》 定价:135.00 元(上、下册)

余大钧译:《北方民族史与蒙古史译文集》 定价:160.00 元(上、下册)

韩儒林著:《蒙元史与内陆亚洲史研究》 定价:58.00 元

〔美〕查尔斯·林霍尔姆著,张士东、杨军译:

《伊斯兰中东——传统与变迁》 定价:88.00 元

〔美〕J. G. 马勒著,王欣译:《唐代塑像中的西域人》 定价:58.00 元

顾世宝著:《蒙元时代的蒙古族文学家》 定价:42.00 元

杨铭编:《国外敦煌学、藏学研究——翻译与评述》 定价:78.00 元

牛汝极等著:《新疆文化的现代化转向》 定价:76.00 元

周伟洲著:《西域史地论集》 定价:82.00 元

周晶著:《纷扰的雪山——20 世纪前半叶西藏社会生活研究》

定价:75.00 元

蓝琪著:《16—19 世纪中亚各国与俄国关系论述》 定价:58.00 元

许序雅著:《唐朝与中亚九姓胡关系史研究》 定价:65.00 元

汪受宽著:《骊靬梦断——古罗马军团东归伪史辨识》 定价:96.00 元

刘雪飞著:《上古欧洲斯基泰文化巡礼》 定价:32.00 元

〔俄〕T. Б. 巴尔采娃著,张良仁、李明华译:

《斯基泰时期的有色金属加工业——第聂伯河左岸森林草原带》

定价:44.00 元

叶德荣著:《汉晋胡汉佛教论稿》 定价:60.00 元

王颋著:《内陆亚洲史地求索(续)》 定价:86.00 元

尚永琪著:

《胡僧东来——汉唐时期的佛经翻译家和传播人》 定价:52.00 元

桂宝丽著:《可萨突厥》 定价:30.00 元

篠原典生著:《西天伽蓝记》 定价:48.00 元

〔德〕施林洛甫著,刘震、孟瑜译:
《叙事和图画——欧洲和印度艺术中的情节展现》 定价:35.00 元

马小鹤著:《光明的使者——摩尼和摩尼教》 定价:120.00 元

李鸣飞著:《蒙元时期的宗教变迁》 定价:54.00 元

〔苏联〕伊·亚·兹拉特金著,马曼丽译:
《准噶尔汗国史》(修订版) 定价:86.00 元

〔苏联〕巴托尔德著,张丽译:《中亚历史——巴托尔德文集
第 2 卷第 1 册第 1 部分》 定价:200.00 元(上、下册)

〔俄〕格·尼·波塔宁著,〔苏联〕B. B. 奥布鲁切夫编,吴吉康、吴立珺译:
《蒙古纪行》 定价:96.00 元

张文德著:《朝贡与入附——明代西域人来华研究》 定价:52.00 元

张小贵著:《祆教史考论与述评》 定价:55.00 元

〔苏联〕K. A. 阿奇舍夫、Γ. A. 库沙耶夫著,孙危译:
《伊犁河流域塞人和乌孙的古代文明》 定价:60.00 元

陈明著:《文本与语言——出土文献与早期佛经词汇研究》
定价:78.00 元

李映洲著:《敦煌壁画艺术论》 定价:148.00 元(上、下册)

**敬请期待**

许全胜著:《黑鞑事略汇校集注》

贾丛江著:《汉代西域汉人和汉文化》

王永兴著:《敦煌吐鲁番出土唐代军事文书考释》

薛宗正著:《汉唐西域史汇考》

徐文堪编:《梅维恒内陆欧亚研究文选》

徐文堪著:《欧亚大陆语言及其研究说略》

刘迎胜著:《小儿锦文字释读与研究》

李锦绣编:《20 世纪内陆欧亚历史文化研究论文选粹》

李锦绣、余太山编:《古代内陆欧亚史纲》

郑炳林著:《敦煌占卜文献叙录》

李锦绣著:《裴矩〈西域图记〉辑考》

李艳玲著:《公元前 2 世纪至公元 7 世纪前期西域绿洲农业研究》

许全胜、刘震编:《内陆欧亚历史语言论集——徐文堪先生古稀纪念》

张小贵编:《三夷教论集——林悟殊先生古稀纪念》
李鸣飞著:《横跨欧亚——中世纪旅行者眼中的世界》
杨林坤著:《西风万里交河道——明代西域丝路上的使者与商旅》
杜斗城著:《杜撰集》
林悟殊著:《华化摩尼教补说》
王媛媛著:《摩尼教艺术及其华化考述》
李花子著:《长白山踏查记》
芮传明著:《摩尼教敦煌吐鲁番文书校注与译释研究》
马小鹤著:《霞浦文书研究》
段海蓉著:《萨都剌传》
〔德〕梅塔著,刘震译:《从弃绝到解脱》
郭物著:《欧亚游牧社会的重器——鍑》
王邦维著:《玄奘》
芮传明著:《内陆欧亚中古风云录》
李锦绣著:《北阿富汗的巴克特里亚文献》
孙昊著:《辽代女真社会研究》
赵现海著:《长城时代的开启
——长城社会史视野下明中期榆林长城修筑研究》
华喆著:《帝国的背影——公元14世纪以后的蒙古》
杨建新著:《民族边疆论集》
王永兴著:《唐代土地制度研究——以敦煌吐鲁番田制文书为中心》
〔苏联〕伊·亚·兹拉特金等著,马曼丽、胡尚哲译:
《俄蒙关系档案文献集(1607—1654)》
〔俄〕柯兹洛夫著,丁淑琴译:《蒙古与喀木》
马曼丽著:《马曼丽内陆欧亚自选集》
韩中义著:《欧亚与西北研究辑》
刘迎胜著:《蒙元史考论》
尚永琪著:《古代欧亚草原上的马——在汉唐帝国视域内的考察》
石云涛著:《丝绸与汗血马——早期中西交通与外来文明》
青格力等著《内蒙古土默特金氏蒙古家族契约文书整理研究》
尚永琪著:《鸠摩罗什及其时代》
石云涛著:《魏晋南北朝时期的外来文明》

---

［Ｇｅｎｅｒａｌ　Ｉｎｆｏｒｍａｔｉｏｎ］
书名＝敦煌壁画艺术论　下
作者＝李映洲主编；余太山丛书主编
丛书名＝欧亚历史文化文库
页数＝５４１
ＳＳ号＝１３５８７６４０
出版日期＝２０１３．０７
出版社＝兰州：兰州大学出版社
ＩＳＢＮ号＝７－３１１－０４１９７－７
中图法分类号＝Ｋ８７９．４１４
原书定价＝１４８．００（上、下册）
主题词＝敦煌壁画－研究
参考文献格式＝李映洲主编；余太山丛书主编．敦煌壁画艺术论　下．兰州：兰州大学出版社，２０１３．０７．